

Kontinuierliche Kooperation

Das Wien-Projekt von *China Found Music Workshop* —

Über Möglichkeiten und Grenzen eines interkulturellen musikalischen Dialogs

Christian Utz, AsianCultureLink

Wenn beim Wiener Festival *Hörgänge 2000* sieben neue Werke von in Europa lebenden Komponisten durch das taiwaner Ensemble *China Found Music Workshop* auf traditionellen chinesischen Instrumenten uraufgeführt werden, ist das als Ereignis gewiss außergewöhnlich genug, um zum Nachdenken über die aktuellen Voraussetzungen eines solchen interkulturellen Dialogs in und durch Musik anzuregen. Dies scheint umso mehr angebracht, als die Möglichkeit eines solchen Dialogs abseits kommerziell aufbereiteter, mit "Ethno-Sound" angereicherter "Weltmusik" oder archivierender Musikethnologie heute offenbar durchaus nicht auf ungeteilte Zustimmung stößt. Obwohl mittlerweile sogar in Europa — auch gegen die Widerstände des neuen Rechtspopulismus — die Wechselwirkungen unterschiedlicher Kulturen mit der westlichen unübersehbar sind, herrscht in Komponisten-Kreisen oft Skepsis oder Indifferenz gegenüber einer musikalischen Auseinandersetzung mit dieser Tatsache. Die offizielle "Neue Musik" genügt sich stattdessen in einer neo-konservativen Restauration "klassisch-moderner" Errungenschaften ohne die geänderten gesellschaftlichen Voraussetzungen des Komponierens zur Kenntnis zu nehmen.

Freilich ist die Frage, wie ein solcher sich in diesem Spannungsfeld bewegender kompositorischer Ansatz konkret aussehen könnte, nicht einfach zu beantworten. Das Wien-Projekt von *China Found Music Workshop* kann dafür sicher nur eines von undenkbar vielen Beispielen liefern. Diese Kooperation entstand zunächst aus dem Wunsch der Initiatoren von *AsianCultureLink* heraus, das Potential und Repertoire der traditionellen chinesischen Instrumente und gegenwärtiges kompositorisches Denken in Europa miteinander zu konfrontieren, in der Hoffnung damit beiden Seiten grundlegend neue Erfahrungen und die Möglichkeit zur Weiterentwicklung der eigenen Arbeitsprozesse bieten zu können. Als Ausgangspunkt war neben dem bi-kulturellen Hintergrund der Organisatoren auch das Bewußtsein der Tatsache maßgeblich, dass seit Jahrzehnten Studierende aus China, Taiwan, Japan oder Korea in Wien leben, um westliche Musik zu lernen, andererseits aber hier selbst in Musikerkreisen über die hoch entwickelten Musiktraditionen dieser Länder so gut wie nichts bekannt ist. Obwohl dieses Vorhaben von Anfang an ein Experiment mit äußerst

ungewissem Ausgang war (und auch weiterhin ist), so übertraf doch die lebhafteste Kommunikation während des Komponisten-Workshops des Ensembles im Wiener MICA (Oktober 1999) alle Erwartungen. Der Workshop machte unzweifelhaft deutlich, dass der von uns initiierte Dialog bei entsprechender Vorbereitung auf fachlicher und menschlicher Ebene reibungslos funktionieren kann.

Das Ensemble *China Found Music Workshop* war für dieses Experiment prädestiniert, da es sich seit seiner Gründung 1991 neben der Weiterentwicklung traditioneller chinesischer und taiwanischer Musik (bisher u.a. der südchinesischen Seide-und-Bambus-Musik *sizhu*, den *beiguan*-Genres, der taiwanischen Lokaloper *gezaxi* und taiwanischer Volksliedern) auf die Interpretation neu komponierter Werke für traditionelles Instrumentarium spezialisiert hat. Bereits bei der bisherigen Zusammenarbeit mit vorwiegend aus Taiwan stammenden Komponisten (u.a. Pan Hwang-Long, Wu Ting-Lien, Lee Chih-Chun) waren workshopartige Vorbereitungsphasen notwendig gewesen, da nur die wenigsten der vorwiegend im Westen ausgebildeten taiwanischen Komponisten anfangs mit dem Instrumentarium vertraut waren. Die Gegenwartskultur Taiwans zeichnet sich durch eine scharfe Reibung zwischen einer in vielen Bereichen rasch absterbenden traditionellen Überlieferung und einer massiven Beeinflussung durch die westliche (Massen-) Kultur aus, die sich auch in den Bereich der musikalischen Komposition hinein fortsetzt: Viele der besten Komponisten Taiwans verdienen ihr Geld längst als Kulturmanager oder Produzenten von Popnummern. Traditionelle Musik andererseits ist für ein breiteres Publikum nur noch goutierbar, wenn sie in einem süßlichen, von westlichem Tonsatz oder Pop-Harmonien entstellten Gewand präsentiert wird, wofür die Konzerte der Orchester mit traditionellen chinesischen Instrumenten (seit den 30er Jahren in China und später auch in Taiwan nach dem Vorbild westlicher Sinfonieorchester entwickelt) ein plastisches Beispiel bieten.

Bevor ich auf die Konzepte der im Hörgänge-Konzert uraufgeführten Kompositionen genauer eingehe, möchte ich kurz die allgemeinen Voraussetzungen eines solchen interkulturell dialogisierenden Komponierens skizzieren. Dessen Kritik müsste sich zunächst auf allfällige Relikte der Exotismus-Tradition konzentrieren, die sich in enger Verbindung mit kolonialistischer Expansionspolitik bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und in den Jahrzehnten um 1900 einen Höhepunkt erreichte. Ihr Charakteristikum ist die zusammenhangslose Montage einzelner Melodien oder Klangfarben, vermeintlich "exotischer" musikalischer Gestalten, deren ursprünglicher Kontext weder bekannt ist noch

für den internen Diskurs des Exotismus relevant wird. Was Edward Said (*Orientalism*, London 1978) für die westliche Konstruktion des "Orients" insgesamt geltend macht, lässt sich auf dessen musikalisches Äquivalent unschwer übertragen: Der Exotismus erweist stets der westlichen (musikalischen) Konstruktion und nicht der (musikalischen) Realität des "Anderen" seine Referenz.

In diesem Kontext waren alle musikalischen Ansätze bemerkenswert, die zumindest versuchten, dieses so diffuse "Andere" selbst zu Wort oder "zu Ton" kommen zu lassen. Puccinis vage Kenntnis chinesischer und japanischer Melodien, Mahlers Zeitgenossenschaft zur frühen Wiener Musikethnologie oder Debussys Re-Komposition der balinesischen Gamelanmusik machen einige ihrer Werke zu wichtigen Zwischenstadien in der Entwicklung hin zu einem musikalischen interkulturellen Dialog, der naivere Formen des Exotismus überwindet. Die Ahnung blitzt auf, dass sich hinter diesem System autonome kulturelle Äußerungen verbergen, die in keiner Weise mit ihren westlichen Konstruktionen übereinstimmen.

In welcher Weise kann eine solche "Instrumentalisierung" einer anderen kulturellen Überlieferung für die eigenen Zwecke überwunden werden? Ohne an dieser Stelle auf die umfangreiche Geschichte der westlichen Rezeption (ost-)asiatischer Kulturen im 20. Jahrhundert eingehen zu können, ist festzuhalten, dass trotz oder gerade aufgrund dieser Erfahrungen auch heute noch die Auffassungen darüber deutlich auseinanderklaffen: Wird einerseits die Möglichkeit eines balancierten Dialogs zwischen der westlichen und anderen Kulturen überhaupt verneint und musikalische Authentizität nur durch ein Besinnen auf die "eigene" Geschichte (in diesem Fall meist die "klassische Moderne") gefunden, so belegen einige rare Gegenbeispiele auch, dass eine Erweiterung dieses linearen Begriffs von Authentizität immerhin versucht wird. Das eingangs erwähnte Einwirken anderer Kulturen auf die westliche ist dabei im direkten Vergleich mit dem mittlerweile wahrlich globalen westlichen Einfluss freilich verschwindend gering — erscheint jedoch umso notwendiger, um eine glaubwürdige zwischen-kulturelle Realität jenseits ökonomischer Fakten zu behaupten. Man kann drastische Beispiele wie das der illegal gesampelten taiwaner Ureinwohner-Musik durch den Pop-Produzenten Michael Cretu (Enigma) oder weniger offensichtliche Beispiele wie die heute fast obligat gewordene "multikulturelle" Besetzung bei großen nationalen Feierlichkeiten (zuletzt etwa bei der Jahr 2000-Feier im Londoner "Millenium-Dome") heranzuführen, um zu zeigen, dass weltweit von einem balancierten

kulturellen Austausch keine Rede sein kann. Vielmehr wird die Idee des Multikulturalismus instrumentalisiert und es werden damit — meist zu kommerziellen Zwecken — alte Herrschaftsmuster fortgeschrieben.

Wie kann man also zwischen der Scylla und Charybdis von — schlagwortartig gefasst — Eurozentrismus (Ignorieren anderer kultureller Einflüsse) und (Post-)Exotismus (deren Instrumentalisierung) heute komponieren? Es scheint zunächst ein vorrangiges Kriterium zu sein, sich wie in jeder funktionierenden Form der Kommunikation von vornherein auf den Dialogpartner mit ganzer Konsequenz einzulassen. In einem Kontext, wo dieser Dialog eine "physische" Form annimmt, wie im Wien-Projekt von *China Found Music Workshop*, ist das leichter zu erreichen als in anderen (vor)kompositorischen Stadien, wo eine solche direkte Kooperation nicht möglich oder nicht angestrebt ist. Aber hier wie dort sind die Dialogpartner gefordert, die eigenen Gewissheiten, die eigenen Grundvoraussetzungen durch die von der anderen Seite empfangenen Botschaften in Frage zu stellen und gegebenenfalls einer umfassenden Revision zu unterziehen. Ob sich dann diese Botschaften mit dem Eigenen quasi-symbiotisch verbinden, oder ob sie ein voneinander unabhängiges Eigenleben führen, liegt im konkreten kompositorischen Konzept begründet und gerade der große Spielraum zwischen diesen Polen macht einiges von der Faszination dieses Dialogs aus. Dabei könnte sein Erfolg insgesamt weniger vom Grad der wechselseitigen Anpassung abhängen als von der Präzision des eigenen Vorgehens.

Die sieben Komponistinnen und Komponisten reagieren mit ihren für *China Found Music Workshop* ausgearbeiteten kompositorischen Konzepten sehr unterschiedlich auf die beschriebenen Spannungen. Es ist im Grunde nur Jorge Sanchez-Chiong, der mit einem autobiografischen und literarischen Bezugsfeld den Widerspruch zwischen Fälschung und Original direkt in seiner Musik thematisiert, die so konsequenterweise ins Theatralische hineinreicht. Den anderen Pol des Abends bildet wohl *In der Zeit des Blühens* von Andreas Weixler, der ein bereits mit westlichem Instrumentarium erprobtes algorithmisches Kompositionsmodell auf die chinesischen Instrumente anwendet, dabei allerdings auch deren tendenziell pentatonische Stimmungen bewusst einbezieht. Dazwischen stehen die auch ins Theatralische hineinreichenden Konzepte von Bernhard Gál, der eine installationsartige Umgebung schafft und dabei auch die Konzertsituation thematisiert, und *Sounds in cabaret* von Yueyang Wang, die sich im Rahmen einer Sprach-Musik-Transformation auf ein Beijinger Kabarett bezieht. Die dialogische Natur des Projektes wird auch von Gerald Resch

reflektiert, der seine Beobachtungen beim Hören der *beiguan*-Musik mit erprobten Kompositionstechniken verbindet und sich dabei bewusst auf ein "kreatives Missverstehen" einlässt. Vykintas Baltakas und Se-Lien Chuang schließlich finden vor allem im Instrumentarium selbst (bei Chuang etwa in der Stimmung der Zither *Guzheng*) Anregung für die kompositorische Umsetzung. Baltakas, Gál und Wang erweitern zudem durch die Verwendung elektronischer Medien das Spannungsfeld um eine zusätzliche Dimension.

Auch wenn das Experiment dieses Konzertes gelingt, kann es nur ein erster Schritt sein — es hat Pioniercharakter und wird nur dann seinen Sinn erfüllen, wenn es eine *kontinuierliche Kooperation* eröffnet. Nur eine Vielzahl ähnlicher oder weitergedachter Aktivitäten, nur die Erfahrungen einer fortwährenden Praxis werden die Frage beantworten können, wie ein musikalischer interkultureller Dialog auf Dauer fruchtbar sein kann. Erst wenn diese Form der Kooperation Selbstverständlichkeit geworden ist (aber nicht Normalität oder Routine), wird man von einem "Dialog" sprechen können.