

Von der Macht der Machtlosen

Neue Musik in China und Taiwan zwischen und jenseits der Müh(l)en des Globalen

Christian Utz

erschienen in: Berliner Festspiele (Hg.): Katalog MaerzMusik, Berlin 2002.

Die Notwendigkeit metakulturelle Hybride und interkulturelle Konglomerate zu (er-)finden wird heute oft nur für Künstler spürbar, die sich zumindest teilweise auch außerhalb der unmittelbaren Einflussosphäre westlicher Kultur entwickelt haben. Diese Tatsache macht bewusst, dass auch im Bereich der neuen (Kunst-)Musik gesellschaftliche Machtgefüge und -gefälle weiterhin vorhanden sind und ebenso wie in Politik und Wirtschaft den Diskurs des Interkulturellen entscheidend mitbestimmen. Aber die verschlungene Dialektik von (Post-) Kolonialismus und Selbstbestimmung, die labile Balance von repressiven, extremistischen und liberalen Kräften, deren destruktives Potenzial am 11. September 2001 in erschütternder Überschärfe deutlich geworden ist, kann in ihrer mehrpoligen Struktur nicht durch die affirmative Forderung nach einem (Musikalisch-) Interkulturellen allein zu erfassen sein, sondern muss auch die Kritik eines allzu selektiven Interkulturalismus miteinschließen.

Denn das Konzept des kulturellen Dialogisierens ist in sich höchst widersprüchlich. Es offenbart leicht eine Art "repressiver Toleranz", wie es der slowenische Philosoph Slavoj Žižek in seinem "Plädoyer für die Intoleranz" polemisch zuspitzt. Einerseits erreiche die Toleranz des "Multikulturalisten" meist recht schnell ihre Grenze, wenn sie mit der Realität des Anderen und nicht mit seiner bloßen Repräsentation konfrontiert werde (z.B. bei der Überschreitung von den als universal angesehenen Menschenrechten), andererseits neige sie dazu, selbst krasse Widersprüche zu den eigenen Werten in Kauf zu nehmen, um dem Anderen nichts "aufzwingen" zu müssen und seine Partikularität anzuerkennen. Dieses eigentümliche Changieren zwischen dem "zu wenig" und "zu viel" an Toleranz gründet sich, laut Žižek, in der fälschlichen Annahme einer Homogenität des "Anderen". Einzig authentisch dagegen sei eine Solidarität, die auf der Erkenntnis basiere, dass "die Sackgasse, die mich behindert, auch die Sackgasse ist, die den Anderen behindert."¹

¹ Slavoj Žižek: *Ein Plädoyer für die Intoleranz*. Passagen, Wien 1998, 80. Eine ausgearbeitete Theorie des Musikalisch-Interkulturellen bietet das erste Kapitel meines Buches *Neue Musik und Interkulturalität*. Von

brain drain und brain circulation

Unter solchen Voraussetzungen über neue Musik in China und Taiwan zu berichten, bedingt zunächst sich ihrer Janusköpfigkeit bewusst zu werden, ihr notwendigerweise mäanderndes Verhältnis zur eigenen und zur westlichen Kultur, ihr Ringen mit dem westlichen Kulturimperialismus (mitunter auch im Gewand der "Globalisierung" musikästhetischer Werte) zu erfassen und nicht zuletzt ihrer historischen Voraussetzungen inne zu werden. Das Verhältnis von "brain drain" und "brain circulation" ist dazu geeignet, jene Verhältnisse von Emigrantentum, innerer Emigration, Repression und Kulturkritik zu beschreiben, ohne die das kompositorische Schaffen im China des 20. Jahrhunderts nicht verstanden werden kann. Aber auch auf die Situation in Taiwan, das sich anschiebt zum demokratischen Musterland Asiens zu werden, sind diese Begriffe anwendbar. Der musikalische "brain drain", d.h. die Abwanderung der besten Köpfe unter den Komponisten und Musikern ins (westliche) Ausland ist hier wie dort zwar mitunter zur "brain circulation" geworden, bei der internationale Erfahrung wirksam zum Aufbau eines zeitgenössischen Musiklebens im eigenen Land eingesetzt wird, aber der "interne" brain drain, die Gefahr des Ausdörrens unabhängiger kreativer Kräfte in einer tendenziell utilitaristischen, ökonomisch-zweckorientierten Gesellschaft ist in Taiwan ebenso wenig gebannt wie auf dem Festland, wo der staatskommunistisch verordnete Wirtschaftsaufschwung bislang weniger künstlerischen Freiraum als ein künstlerisches Vakuum zu erzeugen scheint (und so oft in anderer Weise sich auswirkt als es das Wunschdenken so manchen westlichen Politikers wahrhaben will).

Historische Bedingungen neuer Musik in China und Taiwan

China ist im Laufe seiner Geschichte bereits häufig mit westlicher Kultur und Musik in Berührung gekommen, nicht zuletzt im Rahmen des Handels über die Seidenstraße und hat dabei eine oftmals gerühmte Assimilationsfähigkeit bewiesen. Erst durch die direkte militärische Konfrontation mit dem Westen in der Folge der beiden Opium-Kriege (1839-42 und 1856-60) aber wurde eine Auseinandersetzung mit dem Westen unausweichlich. Die im Jahr 1861 einsetzende Verwestlichungs- und Selbststärkungsbewegung (*yangwu ziqiang yundong*) zielte zunächst auf eine rein technische Aneignung westlicher Kultur (Maschinen und Waffen). Nach der Niederlage im Krieg gegen Japan 1894/95 wurden Forderungen nach politischer Umgestaltung laut, die manche nur in radikalen Reformen zu realisieren sahen (Liang

John Cage bis Tan Dun (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 51), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2002.

Qichao, Kang Youwei), was später zur Forderung nach einer "totalen Verwestlichung" führte.² Von gemäßigten Reformern wurde das *zhongxue wei ti xixue wei yong* ("chinesisches Wissen", gemeint ist die konfuzianische Ethik, "zur Grundlage nehmen" und sich "westliches Wissen", d.h. vor allem Verwaltung und Technik, "zunutze machen") dagegengesetzt.³ Diese Diskussion über das Verhältnis von "Chinesischem" und "Westlichem" mit dem gemeinsamen Bezugspunkt Modernisierung bleibt bis zur Gegenwart ein bestimmendes Thema der chinesischen Kulturdebatte, das im 20. Jahrhundert während der 4.-Mai-Bewegung (1915-1925), der Kulturrevolution (1966-1976) und der Demokratiebewegung der 1980er Jahre in jeweils unterschiedlicher Weise und Akzentuierung ausgetragen wurde.

Musikalisch schlägt sich der westliche Einfluss zunächst, großenteils vermittelt durch Japan, in der Übernahme westlicher Militärmusik und der Einführung neuer Schullieder (*xuetangge*) nieder. Die Tendenz, die eigene Musiktradition und die eigenen Instrumente anhand westlicher Modelle zu "verbessern" (heute würde man wohl ironisch sagen "zu verschlimmbessern") bildete einen Fixpunkt im chinesischen Programm der "Modernisierung". Seit den 1930er Jahren dann wird Musik in China verstärkt zur "politischen Waffe" und einem Funktionalismus unterworfen, der sie in vieler Hinsicht bis heute prägt. Es erhielten sich jedoch zeitweise Nischen, in denen fortschrittlich gesinnte Komponisten wie etwa der Hindemith-Schüler Tan Xiaolin (1911-1948) oder Sang Tong (*1923), der sich beim immigrierten Schönberg-Schüler Wolfgang Fränkel die Zwölftontechnik aneignete, in den 1940er Jahren ein gemäßigt modernes Idiom entwickeln konnten. Eine an einem "national" akzentuierten spätromantischen Idiom orientierte Musiksprache aber dominierte. Die beiden in der VR China später als "Volkskünstler" hochstilisierten Xian Xinghai (1905-1945) und Nie Er (1912-1935) repräsentieren seit den 1930er Jahren in den kommunistisch kontrollierten Teilen Chinas zum Teil bis heute die offizielle Form "nationaler" (früher "revolutionärer") Musik und stellten das Modell für Mao Zedongs bis heute sehr einflussreich gebliebene Yan'aner Reden von 1942 dar. Mao forderte darin eine "Kunst für die Massen", eine Musik im Dienste der Politik.⁴

² Der Begriff der "totalen Verwestlichung" (*quanpai xifanghua*) wurde 1933 von Chen Xujing, Professor für Soziologie, geprägt. In der Folge der 4.-Mai-Bewegung bis in die 1930er Jahre wurde diese Forderung außerdem von Hu Shi vertreten, in der Demokratiebewegung der 1980er Jahre von Fang Lizhi und Liu Xiaobo. Vgl. Beate Geist: *Die Modernisierung der chinesischen Kultur. Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre*, Hamburg 1996, 14.

³ Diese einflussreiche Formulierung aus dem Jahr 1898 stammte von dem Beamten Zhang Zhidong.

⁴ Mao Zedong, *Reden bei der Aussprache in Yan'an über Literatur und Kunst* (Mai 1942), in: *Ausgewählte Werke*, Bd. III, Beijing 1969, 75-110. Vgl. auch Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's' Talks at the Yan'an conference on literature and art: a translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor, Michigan 1980.

Die Kulturpolitik der VR China zeichnete sich fast von Anfang an durch Unberechenbarkeit aus. Die Ideale von Zhdanovs "Sozialistischem Realismus" bestimmten die chinesische Kulturpolitik auch über den Bruch mit der Sowjetunion in den Jahren 1956-1958 hinaus⁵, fanden aber erst in den Modellwerken (*yangbanxi*) der Kulturrevolution — Propaganda-Opern, Balletten und Konzertstücken, die Partei und Revolution glorifizierten — ihre offiziell kodifizierte Form. Die Traumata der Kulturrevolution wurden nach 1976 in "Wundenliteratur" und "Wunden-Musik" verarbeitet, die, wie etwa Zhu Jian'ers *1. Sinfonie* (1973-1982), sich oft in einem Oszillieren zwischen (ehemals) strikt verordneter "Ortophonie" und deren Karikatur mit dem Vergangenen auseinanderzusetzen versuchte.⁶

In den 1980er Jahren konnte sich trotz teils zäher Widerstände und fortgesetzter staatlicher Repression ein neuartiges Kulturleben in China entfalten. Namentlich in den Jahren 1985 und 1986 öffneten sich Schleusen. Die westliche Moderne wurde nahezu wahllos rezipiert, Schriften von Nietzsche, Schopenhauer, Freud, Heidegger und Sartre verschlungen und in neu eingerichteten Salons diskutiert. Literatur und Dichtung um Persönlichkeiten wie Bei Dao, Gu Cheng und Yang Lian orientierten sich an der westlichen Moderne und brachten durch ihre Hermetik politisch provozierend wirkende Werke hervor⁷, Cui Jian erfand mit dem Album "Der lange Marsch des Rock 'n Roll" eine weit beachtete chinesische Spielart des Rock, junge Komponisten in Beijing und Shanghai machten international auf sich aufmerksam. Die Repressionen in der Folge der beiden "Kampagnen gegen geistige Verschmutzung" (1984 und 1987) und im Vorfeld des Tiananmen-Massakers am 4. Juni 1989 aber führten bald zu einem Exodus der meisten jungen Talente, der eine empfindliche Lücke in China zurückgelassen hat. So ist die neue chinesische Musik bis heute vor allem aus politischen Gründen eine betont "globale"; ihre führenden Vertreter leben in New York⁸, Paris⁹, Deutschland und der Schweiz¹⁰, auch wenn mit

⁵ Die Zusammenarbeit mit der Sowjetunion war nach dem Freundschafts- und Beistandsvertrag im Februar 1950 in den frühen 1950er Jahren besonders eng. 1953 wurde der erste Fünfjahresplan (1953-57) zur sozialistischen Umgestaltung nach sowjetischem Vorbild erlassen. Im April 1956 begann mit Maos Rede über die "Zehn Großen Beziehungen" eine Abkehr vom sowjetischen Modell, die 1958 mit dem "Großen Sprung nach vorn" in die Tat umgesetzt wurde, der den Weg zur kommunistischen Gesellschaft beschleunigen sollte, aber in einer gesellschaftlichen Katastrophe endete, in der ca. 30 Millionen Menschen an den Folgen von Hunger starben.

⁶ Vgl. 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, 97-105.

⁷ Diese Lyrik wurde von den Kritikern als *menglongshi* ("Vernebelte Dichtung/Obskure Lyrik") gekennzeichnet. Vgl. dazu Chen Xiaomei, *Occidentalism. A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, Oxford UP, New York/Oxford 1995.

⁸ Zhou Long (*1953), Chen Yi (*1953), Ge Ganru (*1954), Sheng Zhengliang (Bright Sheng, *1957), Tan Dun (*1957).

Guo Wenjing (*1956), Ye Xiaogang (*1955) und Qu Xiaosong (*1952) mittlerweile drei führende Vertreter der *xinchao* ("Neue Welle")-Generation sich auch innerhalb Chinas neue Perspektiven verschafft haben.¹¹ Die Musik dieser Generation bietet in ihrer inneren Vielfalt, aber vor allem durch den in ihr hörbar werdenden spezifischen Erfahrungshorizont, der sich von dem westlicher Komponisten kategorial unterscheidet, innerhalb des westlich dominierten Diskurses der neuen Musik eine neue Antithese. Die untereinander stark differierenden Werke der Komponisten sprechen in den besten Momenten mit einer unverwechselbar eigenen Stimme, welche die existenziellen Brüche oft turbulenter musikalisch-biografischer Erfahrungen in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit zu Musik werden lässt.

Die Geschichte der westlich beeinflussten Musik in Taiwan beginnt spätestens mit der Kolonisierung durch Japan (1895-1945), von einer eigenständigen "neuen Musik" kann man aber erst seit den 1960er Jahren sprechen. Deren Vaterfigur ist Hsu Tsang-Houei (1929-2001), der 1959 von seinem Studium in Paris zurückkehrte und rasch zur bestimmenden Persönlichkeit des taiwaner Musiklebens wurde. Die 1960er Jahre sahen die Bildung verschiedener Komponisten-Gruppen¹², die Musik war aber weiterhin von einem pentatonisch akzentuierten spätromantischen Orchester- und Liedsatz bestimmt, der 1949 von festland-chinesischen Musikern "re-importiert" worden war. Erst in den 1970er Jahren sind Werke auszumachen, die sich von dieser post-kolonialen Orthodoxie lösen. Eine wichtige Rolle spielte dabei ein chinesisches und taiwaner "Going native", die Bemühung um authentischere Bezüge zu den eigenen Traditionen. Die Feldforschungen der Komponisten Hsu Tsang-Houei und Shi Wei-Liang, Hsus Einfluss als Lehrer und Shis Gründung des *xiandai yuefu* (Modern Music Bureau) zur Verbindung traditioneller und zeitgenössischer Musik boten dafür wichtige Voraussetzungen. Die heute international bekannte Tanztruppe

⁹ Chen Qigang (*1951), Mo Wuping (1959-1993), Xu Shuya (*1961), Xu Yi (*1963).

¹⁰ Chen Xiaoyong (*1955), Zhu Shirui (*1954), Wen Deqing (*1958).

¹¹ Dieser Begriff wurde 1986 vom chinesischen Musikwissenschaftler Wang An'guo eingeführt in seinem Artikel *Wo guo yinyue chuanguo "xinchao" congguan* ("Die 'Neue Welle' im musikalischen Schaffen Chinas"), in: *Zhongguo yinyuexue* (Musicology in China) 1986/1, 4-16; die Bezeichnung, die auch auf neue Strömungen in der chinesischen Malerei dieser Zeit angewandt wurde, verwendeten Befürworter und Kritiker der Komponisten gleichermaßen. Allerdings identifizieren sich längst nicht alle Komponisten dieser Generation mit diesem Begriff und er macht auch nur bis Mitte/Ende der 1980er Jahre wirklich Sinn, da danach die Komponisten in alle Welt verstreut wurden und sich sehr unterschiedlich weiterentwickelten.

¹² Die Komponistengruppen waren orientiert an ähnlichen Verbindungen junger taiwaner Maler wie *Dongfang huahui* (Östliche Maler) oder *Wu yue huahui* (Maler des Mai). Die wichtigsten dieser Gruppen waren *Zhi yue xiao ji* (Composers' Forum, 1961-1972), *wu ren yueji* (Five Man Musicgroup, 1965-1967), *xin yue chu zou* (Music Premiere, 1961-1962), *jianglan yueji* (Jianglang Musicgroup, 1963-1965) und *xiangrikui yuehui* (Sunflower Group, 1968-1971). Vor allem das *Composers' Forum* ermöglichte jüngeren Komponisten in den 1960er und frühen 1970er Jahren ihre Werke einer begrenzten Öffentlichkeit vorzustellen.

Cloud Gate Theatre (*Yunmen Wuji*), gegründet 1973 von Lin Huai-Min, ermöglichte einer kleinen Avantgarde um Komponisten wie Lee Tai-Hsiang (*1941) und Hsu Po-Yun (*1944) die Aufführung größer dimensionierter Werke.

Die bald drängende Frage nach einer spezifischen taiwaner Identität führte zu einer Politisierung in der Literatur, wo sich die *Xiangtu* (Heimat)-Bewegung um Autoren wie Wang Tuo und Huang Chun-Ming gegen die Repressionen der mit eiserner Faust regierenden Guomindang stellte und dabei einen ästhetischen Gegenentwurf zur konservativen "Kulturerneuerungsbewegung" der Regierung aus dem Jahr 1966 entwickelte.¹³ Es scheint allerdings, dass sich diese Strömung zunächst nur wenig auf dem Gebiet der neuen Musik auswirkte, die sich vielmehr verstärkt archaisch-chinesischen Themen (etwa in Hsu Po-Yuns *Han Shi*) oder aber der Ureinwohnerkultur zuwandte (etwa in Lee Tai-Hsiangs *Da Shenji*). In einem Grenzbereich von Liedermacher- und Pop-Kultur dagegen führte das "root-seeking" zu einer neuen Welle von im taiwanischen Dialekt gesungenen Liedern, die große Popularität erlangten.

Musik in Taiwan war während der 1970er Jahre in jedem Fall noch eine sehr politische Angelegenheit. Insbesondere die Verwendung von Volksliedern sowohl aus China (der kommunistischen Sympathiebezeugung verdächtig) als auch aus Taiwan (als Unterstützung einer taiwaner Unabhängigkeit interpretierbar) war den Mächtigen suspekt. Trotz dieser Nervosität in der Kulturpolitik und fortgesetzten Repressalien der Regierung, die ihren Höhepunkt nach dem "Formosa-Zwischenfall" 1979 hatten, verbreiterte sich das Kulturleben Taiwans etwa mit dem Festival "New Environment of Asian Music" (ab 1977) und dem "New Aspect International Arts Festival" (seit 1980) von Hsu Po-Yun oder mit Lee Tai-Hsiangs Konzertserie "Tradition and Prospect" (1978-1990).

Die Gründung staatlicher und privater Musikinstitutionen in den 1980er Jahren¹⁴ war Zeichen eines zunehmenden kulturellen Verantwortungsbewusstseins und steigenden Wohlstands, die allerdings nicht zwangsläufig die Situation der neuen Musik verbesserten. Die konservative Musikausbildung trägt dazu ihren Teil bei und für Taiwans "nouveaux riches" bleibt auch die (allenfalls bis Mahler reichende)

¹³ Zur taiwaner Literatur vgl. Helmut Martin: *Taiwanische Literatur – Postkoloniale Auswege*. Chinabilder III, Dortmund 1996 und ders. (Hg.): *Bittere Träume. Selbstdarstellungen chinesischer Schriftsteller*, Bonn 1993.

¹⁴ Darunter sind zu nennen der *Council of Cultural Planning and Development* (CCPD; heute Council for Cultural Affairs), das National Institute of the Arts (1982), das National Cultural Center (1987) und die taiwaner Sektion der ISCM, gegründet 1989 durch Pan Hwang-Long (*1945), der heute zu den führenden Komponistenpersönlichkeiten Taiwan zählt.

westliche Klassik allenfalls eine marginale Freizeitbeschäftigung, die neben den marktüberschwemmenden amerikanischen und taiwaner Pop-Konserven ein schweres Dasein führt — ein Schicksal, das sie mit allen nicht-popularisierenden traditionellen Musikformen teilt. Die Gegenwartskultur Taiwans zeichnet sich so 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 (Hsu Po-Yun) oder Produzenten von Popnummern (Lee Tai-Hsiang). 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. Daneben macht sich unter den Komponisten der mittleren Generation seit den 1990er Jahren ein neuer Konservatismus breit, zum Großteil Ergebnis einer akademischen Ausbildung in den USA. Und so ist es kaum verwunderlich, wenn die kleine Avantgarde der jungen Generation¹⁵ ihr Glück eher im europäischen oder amerikanischen Exil sucht und die Last des Aufbaus eines unabhängigen und kritischen musikalischen Diskurses in Taiwan auf die fernere Zukunft verschiebt. Trotz dieser schwierigen Situation kann von einer "Kulturwüste"¹⁶ (*wenhua shamo*) Taiwan heute keine Rede mehr sein; der Konflikt von festland-chinesischer und taiwaner Kultur, mitunter vermittelt oder kontrastiert durch die Kulturen der Ureinwohner (*yuanzhumin*) kann immer dann produktiv werden, wenn man darin nicht Alternativen, sondern potenzielle Synergien erkennt.

Die Situation der Emigranten

Die Situation chinesischer und taiwaner Komponisten im westlichen Ausland macht die eingangs angedeutete Problematik des Interkulturellen vielleicht am schärfsten sichtbar. Sie sind mit einem mehrfachen Paradoxon konfrontiert: Wenn sie allzu deutlich auf spezifische chinesische Traditionen zurückgreifen, müssen sie riskieren, nicht ernst genommen zu werden, da sie sich nicht auf dem "Stand des Materials" bewegen bzw., wie Chou Wen-Chung es formuliert, "musikalische Gesten und Farben irgendeiner lokalen Tradition oder Aufführungspraxis als scheinbare

Rettung erklären."¹⁷ Wenn diese Traditionen aber ignoriert werden, ist rasch der Vorwurf zu hören, die eigenen "Wurzeln" würden missachtet. Bemühungen, sich von der vermeintlichen "Last" der chinesischen Tradition zu befreien, mögen von manchen westlichen Komponisten geschätzt und befürwortet werden (so bemerkte Boulez, man habe geradezu die Aufgabe, die nicht-europäischen Kulturen von der Last ihrer Traditionen zu befreien¹⁸), andere wieder wollen genau darin Selbstverleugnung und Anbiederung an den Westen erkennen. Dieser zweiten Haltung erscheint die Besinnung des im Westen lebenden chinesischen Komponisten auf die eigenen Ursprünge geradezu als Bedingung dafür, seine Musik ernst zu nehmen. Das muss sich nicht in der Ergötzung am "koloristischen" Reiz des in der Musik erhofften Chinesischen erschöpfen, sondern mag allgemeiner eine Grundvorstellung von kultureller Identität auf diesen Komponisten projizieren (Chou Wen-Chung drückt dies kurz und bündig aus als "An artist has to have roots"¹⁹), die freilich oft genug mit einer Ignoranz der genauen Verhältnisse in China gekoppelt ist. Alisa Joyce hat diesen Konflikt treffend gefasst: Chinesische (hier in den USA lebende) Künstler hätten "difficulties of trying to separate themselves from Chinese tradition while, at the same time, needing to exploit the marketing potential of their 'Chineseness'."²⁰

Einen Spiegel dieser zweiseitigen Tendenz erkennt man in der Absicht westlicher wie chinesischer Forscher, in den Werken dieser Komponisten möglichst viele Spuren des "Chinesischen" ausfindig zu machen, gleichsam um ihnen ihre durch die Einflüsse des Westens gefährdete Identität zurückzuerkennen. Tan Dun etwa, der heute wohl prominenteste Vertreter der neuen chinesischen Musik, hat diese ambivalente Konzeption von Identität rasch zu seiner eigenen gemacht und sie — gewiss mitunter auch gezielt — zu einem Fundament seines Komponierens erhoben. Insbesondere das sich in seiner New Yorker Zeit (ab 1986) abzeichnende verdeutlichende Verwenden chinesischer musikalischer oder ikonografischer Versatzstücke ist aus diesem Zusammenhang heraus zu erklären. Zweifellos spielt beim unterschiedlichen Vorgehen der Komponisten der Einfluss der jeweiligen regionalen Umgebung eine Schlüsselrolle, was zu einer Art chinesisch eingefärbten Euro- oder Americozentrismus führt. Dementsprechend unterschiedlich ist der "Blick zurück", der Umgang mit der Frage einer Neuformulierung der persönlichen

¹⁵ Zu nennen wären hier u.a. Tung Chao-Ming (*1969, Köln), Chen Yu-Chou (*1970, Paris), Chen Shi-Hui (*1962, USA), Chao Ching-Wen (*1973, USA), Wang Ming (*1962, Wien).

¹⁶ Die Schriftstellerin Chen Ruoxi prägte in den 1960er Jahre diese polemische Formulierung, bevor sie in das China der Kulturrevolution "re-emigrierte".

¹⁷ Aus einer Rede beim ISCM-ACL Festival Hongkong 1988, in: Chou Wen-Chung: *Asian Music Today? What is it?* Internet: http://www.music.buffalo.edu/pub/asian_composers/ac11.html (paper for the 16th Conference of the Asian Composers' League) 1994.

¹⁸ Vgl. Pierre Boulez: *Traditional Music — a lost paradise?* In: *The World of Music* 1967/2, 3-10.

¹⁹ Zit. nach Mittler a.a.O., 384.

²⁰ Alisa Joyce, *Home for Asian emigrants is where the art is*, in: *Far Eastern Economic Review*, 2.6.1988, 46-47, hier 46.

kulturellen Identität. Die im Ansatz schon im China der 1980er Jahre vorhandenen Gegensätze zwischen den Schaffenskonzepten der einzelnen Komponisten haben sich so im Westen zweifellos zugespitzt. Das Thema der Auseinandersetzung mit der "eigenen" Tradition muss von den Protagonisten also zu großen Teilen mit der Brille des Westens gesehen werden. Aus einer gemeinsam erlebten bedeutsamen historischen Situation der Jahre in China ist "westlicher" Pluralismus geworden, der die Gravitationswirkung des westlichen Diskurses plastisch verdeutlicht.

... und jetzt? — "Modern Sky" über Beijing

Eröffnet das Exil trotz der genannten Konflikte zumindest die Möglichkeit einer weitgehenden individuellen künstlerischen Selbstbestimmung, so ist die Situation junger Künstler in China und Taiwan heute oft alles andere als ermutigend.²¹ Guo Wenjing fasst die Lage der neuen Musik in China treffend mit dem einen Wort "Isolation": Neue Musik gelte noch immer als "Luxusgut" (*shechipin*) und habe deshalb keinerlei Anspruch auf öffentliche Förderung oder Unterstützung, Austausch und Diskussion finde fast ausschließlich im akademischen Bereich statt. In Chinas "New Economy" lauern die Versuchungen des Kommerzes überall und so scheinen auch in der Popularkultur die Tage der zeitkritischen und stilistisch unangepassten Songs Cui Jians gezählt²², auch wenn das Spektrum des tonangebenden Labels "Modern Sky" (*modeng tiangkong*) dem musikalischen Underground durchaus Raum gibt und mit CDs von *The Fly* und NO rauhen und teils aggressiven chinesischen Punk und Grunge vertreibt. Aber es dominiert — neben den omnipräsenten seichten Pop-Balladen aus Taiwan und Hongkong — eine eskapistische Spaßkultur, die sich stilistisch an internationale Standards angepasst hat.²³ Cui Jian fasst diese Tendenz in seinem Text zu *Slackers* auf der CD *The Power of the Powerless* (1998) sarkastisch zusammen:

Hey, wenn du mich fragst, wie es um die nächste Generation steht,
Sag ich dir eins: Was hab' ich damit zu tun?

Mehr Geld verdienen, mehr Geld verdienen
Wenn ich genug verdiene, ändern sich die Dinge von selbst.
Aber wieviel ist genug? Wieviel ist genug?
Ohne daran zu denken, verdiene ich nur Geld und vergesse den Rest.

Sprich mit mir über nichts Ernstes. Werd nicht tief mit mir.
Heutzutage ist Geld mehr wert als jede Erziehung.
Wer sagt, dass das Leben hart ist, ist ein Idiot.
Wenn du nur ein bisschen überlegst und die richtige Hand wäschst, dann klappt das schon.

Tendenzen zur stilistischen Normierung nach internationalen Standards scheinen auch den Professionalismus der jüngsten Komponistengeneration Chinas zu kennzeichnen. Die gute technische Basis und die besseren Möglichkeiten zur Information über internationale Trends führen aber nicht automatisch zu bemerkenswerten Ergebnissen. Die Aufbruchsstimmung der 1980er Jahre ist nach dem Tiananmen-Schock einer neuen marktorientierten Konformität gewichen und neue Musik, die gerade jetzt einen zuvor nie gekannten Pluralismus und eine neuartige Qualität erreicht hat, droht unter die Räder des "Aufschwungs" zu geraten. Zensur und Selbstzensur verlagern sich dabei zunehmend von der Politik auf die Wirtschaft. Werke junger chinesischer Komponist/innen wie Qin Wencheng (*1966), Tian Leilei (*1971) oder Liang Lei (*1972) sind aber Anzeichen dafür, dass zumindest auf der internationalen Bühne weiterhin qualitätvolle chinesische Musik auch ohne Anpassung an Orthodoxien des chinesischen oder des westlichen Marktes entstehen kann.

Einer Einbeziehung des chinesischen Instrumentariums fällt in dieser Situation eine Schlüsselrolle zu; Ensembles wie Music from China (New York), China Found Music Workshop Taipei oder das neu gegründete Qu Xiaosong Music Studio (Shanghai) treten verstärkt mit innovativen Projekten hervor, die dem chinesischen Instrumentarium eine größere Öffentlichkeit verschaffen und seine weltweite Relevanz für das heutige Komponieren bereits mehrfach unter Beweis gestellt haben. Zusammen mit vergleichbaren Ensembles aus Japan und Korea ist darin wohl die wichtige Herausforderung an die neue Musik des Westens zu erkennen, sich jetzt ebenso aufnahmefähig zu erweisen (ohne dabei zu vereinnahmen) wie es die ostasiatischen Musikkulturen gegenüber der westlichen Musik seit mehr als 100 Jahren sind (oder vielmehr sein müssen).

²¹ Ich danke Guo Wenjing (Beijing), Chen Xiaoyong (Hamburg/Beijing), Frank Kouwenhoven (Leiden) und Andreas Steen (Berlin) für die Diskussionen über die Einschätzung der aktuellen kulturellen Situation in China.

²² Hierin ist ein typisches Beispiel für die in der jüngeren chinesischen Kulturgeschichte omnipräsenten Generationenkonflikte zu sehen, die mitunter mit größter Heftigkeit ausgetragen werden.

²³ Vgl. dazu Andreas Steen, *New Sound aus Peking*, in: Paraplue (<http://paraplue.de/archiv/china/rock/index.html>).

Ein Beurteilen neuer chinesischer Musik mit den Maßstäben westlicher (Post-) Modernität oder europäischem Geschichtsbewusstsein ist ebenso verfehlt wie der verborgene Wunsch des Kulturpessimisten, der marode Zustand der neuen Musik des Westens möge am Wesen der neuen oder alten chinesischen Musik genesen. Vielleicht aber ließe sich Zizeks Gedanke der "Solidarität" weiterentwickeln und für die interkulturelle Dialogizität in der heutigen Musik fruchtbar machen. Nicht die simple "Anerkennung" des "Anderen" von einer Insel gesicherten Terrains aus ist entscheidend, sondern ein *physisches* Sich-Einlassen auf die Konsequenz des Interkulturellen. Anderenfalls wird das "Andere" bloße Inspiration und so letztlich auch *Konstruktion* bleiben. Dabei sind (teils bewusste) "Missverständnisse" immer willkommen — sie haben stets einen selbstverständlichen Part interkultureller Begegnung gebildet. Nicht ein politisch korrektes "Verstehen" des "Anderen", sondern ein balancierter Dialog mit ungewissem Ausgang könnte der Ausgangspunkt interkultureller musikalischer Kommunikation sein.