

»Die Reise nach dem Westen« – Probleme mit der kulturellen Identität im gegenwärtigen China

Günter Kleinen

1. »Die Reise nach dem Westen« – eine historische Parabel aus dem 6. Jahrhundert

Die Geschichte geht auf die Tang-Zeit (618–907) zurück, als der buddhistische Mönch Xuan Zang sich der Quellen seiner aus dem Westen (das heißt in diesem Fall: aus Indien) nach China eingeführten Weltanschauung versichern will. Von seiner langen Reise kehrt er aus Indien als weiser Mönch zurück, der in der Lage ist, die ursprünglich fremde Lehre des Buddhismus dem chinesischen Wesen anzupassen. Es ist fast als symbolische Handlung zu interpretieren, daß er die kanonischen Schriften des Buddhismus in Xian, der damaligen Hauptstadt des chinesischen Reiches, in der Wilde Gans-Pagode hinterlegt – unter seiner Aufsicht werden die Schriften dort ins Chinesische übersetzt. Fortan sehen viele chinesische Intellektuelle den Buddhismus als Beispiel dafür an, »eine zunächst fremde Lehre so zu adaptieren, daß sie der eigenen Kultur anverwandelt, nicht mehr als fremd empfunden werden müßte«.¹ Helwig Schmidt-Glintzer sieht denn auch in dem Reisebericht des Mönchs Xuan Zang (600?–664) eine Chance, Zugang zum Verständnis der heutigen Modernisierungsprozesse in Ostasien zu finden.² Damit ist ein Thema angeschlagen, auf das ich weiter unten näher eingehen werde.

Zu Xuan Zangs Zeit wird der Buddhismus am Kaiserhof kritisiert, weil diese Religion des Friedens, des Idealismus und der Entsagung angesichts der militärischen Herausforderungen durch äußere Feinde wie die Hunnen wenig geeignet schien, zur Kampfestüchtigkeit der Soldaten beizutragen. Vorrang haben sollte die Treue der Untertanen zum Fürsten, die Übernahme der Pflichten der Kinder gegenüber den

¹ René Grousset, *Die Reise nach Westen. Oder wie Hsüan-tsang den Buddhismus nach China holte*, (Original: Paris 1929), Neuausgabe mit einer Einleitung von Helwig Schmidt-Glintzer, München: Diederichs 1994, S. 11.

² Vgl. op. cit., S. 22.

Eltern, der sozialen Verantwortung gegenüber dem Gemeinwesen, die Achtung der Alten und Gehorsam gegenüber den Gesetzen. Der Müßiggang der Meditation wurde als nutzlos kritisiert, die Glückseligkeit, von der etwa in den Schriften des Laotse die Rede war, wurde als trügerisches Hirngespinnst abgetan. Xuan Zang führt diesbezüglich einen Gesinnungswandel herbei, indem er durch seine »Reise« unter Beweis stellt, daß die spirituelle Basis des Buddhismus frei und stark machen kann. »Wissend, daß die Wege im Westen voller Gefahren sind, prüfte er sein Herz und fühlte, daß er, da er sich vom Leben der Welt hatte frei machen können, in der Lage wäre, allen Hindernissen Trotz zu bieten, ohne einen Schritt zurückzuweichen«.³ Xuans Pilgerreise ist voller Hindernisse, beginnend mit dem Reiseverbot durch den Kaiser, das er schlichtweg ignoriert, über mannigfache Gefährdungen seines Lebens durch mächtige Potentaten wie durch Räuber und Wegelagerer bis hin zu inneren, geistigen Prüfungen. Bei der Rückkehr ist er geläutert und weise, hat an den heiligen Stätten des Buddhismus in Indien ein tieferes Verständnis von dessen Lehren gewonnen, so daß ihm eine Übertragung auf chinesische Lebensbedingungen, auf die kulturellen und politischen Traditionen sowie auf die Mentalitäten der Menschen in China gelingt. Eine generelle Einsicht liegt also darin, daß eine lange, mit Gefährdungen verbundene Reise keineswegs dazu führen muß, die eigene Identität zu verlieren, sondern daß aus der Konfrontation mit Fremdem und aus der Anpassung an die eigenen Bedingungen Gewinn gezogen werden kann. Der besondere Gewinn, den die Einführung und Verbreitung des Buddhismus nach China bringen, liegt vor allem im Bereich der Tugend. »Seitdem das von Buddha hinterlassene Gesetz in China Eingang gefunden hat, wird das Mahayana von allen Menschen hochgeschätzt, und ihre Einsicht ist so rein wie klares Wasser; ihre Tugend verbreitet sich wie eine Wolke aus Wohlgerüchen; mit Liebe widmen sie sich der Praktizierung des Guten und haben keinen anderen Wunsch, als durch verdienstvolle Taten die Zehn Stadien der Vollkommenheit zu erlangen«.⁴ Xuan Zang will sich an der Verbreitung der »glücklichen Einflüsse des Gesetzes« beteiligen. »Warum durchläuft die Sonne die Welt? Um die Finsternis zu vertreiben. Nun, genau zu diesem Zweck will ich in mein Land zurückkehren«.⁵ Die Verbreitung der buddhistischen Lehre steht den

³ Vgl. op. cit., S. 60.

⁴ Vgl. op. cit., S. 266.

⁵ Vgl. op. cit., S. 266.

traditionellen chinesischen Werten und Tugenden nicht entgegen, ergänzt sie vielmehr und führt sie um einen entscheidenden Schritt nach vorne.

Die »Reise nach Westen« ist übrigens heute noch bei chinesischen Schulkindern und in der Lokaloper beliebt. Dabei hat die historische, im Kern spirituelle Reise zu einer Sammlung von Abenteuergeschichten mutiert, in denen mannigfache Gefahren zu bestehen sind – mythische Tiere wie ein Affe, der als Belohnung für ein überschwänglich dargebotenes Opfer im Körper eines Heiligen wiedergeboren wird, helfen dem Mönch.

Eine musikalische Verlebendigung der Tang-Zeit ist mit einem Klangbeispiel möglich, eingespielt von einem Orchester der Naxi-Minorität in Lijiang der südwestlichen Provinz Yunnan. (Auf die stilistischen Merkmale der Musik möchte ich hier nicht eingehen.) In dieser von der Hauptstadt weit abgelegenen Provinz ist die Musik der Tang-Zeit bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben.

2. Streiflichter auf die kulturelle Situation im heutigen China

Im folgenden möchte ich unterschiedliche Aspekte der kulturellen Identität in kurzen Streiflichtern vorstellen, ohne daß ich dabei einen Anspruch auf Systematik und Vollständigkeit erhebe. Die Streiflichter befassen sich mit einer daoistischen Trauermusik, einer Aufführung und Filmeinspielung der Oper *Turandot* von Giacomo Puccini in Pekings Verbotener Stadt, mit dem ambivalenten Verhältnis zur Popmusik an chinesischen Schulen und in den Medien sowie mit Tan Dun als einem Vertreter der zeitgenössischen Komposition, der sich moderner westlicher Techniken bedient, gleichwohl aber seine chinesischen Ursprünge nicht leugnet. Vielmehr zieht er seine künstlerische Identität aus seiner geographischen und kulturellen Herkunft.

Eine daoistische Trauermusik

Diese Musik wurde in einem chinesischen Dorf von einer Gruppe überwiegend älterer Laienmusiker vorgeführt. Ursprünglich handelt es sich um eine im Freien, bei Begräbnissen vorzutragende Musik. Sie stammt aus einem Kloster in Tienjin. Ein »Zeuge« hat die Musik mitgebracht und bringt sie seinen Kollegen in der Freizeit bei.

An dieser Stelle möchte ich den Bericht über einen Besuch in einem chinesischen Dorf, eine Autostunde von Peking entfernt, im September 1998 einfügen.

Das einzige, was mir in Peking gesagt wurde, lautete: Wir besuchen ein Dorf. Beim Konservatorium starteten wir mit einem kleinen Bus, in einer Gesellschaft aus Professoren, Dolmetscher und einem halben Dutzend Studentinnen ...

Während der Fahrt wurde ich »eingestimmt«: Sogar der Parteivorsitzende und der Bürgermeister würden kommen, sie wären sehr angetan vom seltenen Besuch eines von weit her angereisten »Experten« aus Deutschland. Der Bus steuerte das Kulturhaus des Dorfes an, wir wurden von einer Delegation aus Ober- und Untersekretären empfangen. Sogar der betagte Bürgermeister war da, der sich im Anschluß an die Revolution von 1949 zwanzig Jahre lang um das Wohl der Gemeinde gekümmert hatte.

Wir wurden in einen kleinen Saal geführt. Im Halbrund saßen die Musiker: alles Männer in einer Art Mönchsgewand aus blauem Tuch, dessen Ränder schwarz abgesetzt waren und mit einem schwarzen Käppchen; es handelte sich vorwiegend um ältere Semester, zwei jüngere Männer wirkten mit. Einer spielte den Sekretär und gab eine kurze Einführung und Erläuterungen der Stücke. Die Musiker saßen an Tischen, auf denen ihre Instrumente ausgebreitet waren.

Diese brandeten bald los mit einem abenteuerlichen Lärm. Im Freien wäre die Musik besser erträglich gewesen! Die Musiker intonierten eine an und für sich einstimmige Melodie, angeführt durch ein kleines Instrument, das sich greifen läßt wie eine Flöte, aber von einem kräftigen, aus Schilfrohr geschnitzten doppelten Rohrblatt angeblasen wird, also einem Mittelding zwischen kleiner Flöte, Oboe und – wegen des lauten Klanges – Trompete. Der schrille Klang dieses Instrumentes wurde durch ein, zwei Querflöten aus Bambus und vier, fünf Mundorgeln (*sheng*) beflügelt. Alle Instrumente spielten dieselbe Melodie, aber nur »im Prinzip«, denn da war viel individueller Spielraum. Den Mittelpunkt bildete ein Gongspiel mit seinem metallisch-kernigen Klang.

Auf der anderen Seite des Halbrunds warf sich die Rhythmusgruppe ins Geschehen. Zum Teil versuchten sie die Blasinstrumente zu Glanz- und Höchstleistungen anzuspornen. Zum Teil erhielten sie Gelegenheit zu eigenständigen Zwischenspielen, in denen die Bläser sich verschnaufen konnten und die im Gesamtablauf Zäsuren schufen.

Mittlerweile hatte man mir einige weitere Informationen zugesteckt: Der Spiritus rector der Musikgruppe hatte seine Inspirationen in einem daoistischen Kloster (in Tienjin) erhalten. Das Repertoire war in alten Büchern überliefert, und der 88jährige Mann, aufgrund seines hohen Alters schwerhörig, war in der Lage, die alte Notenschrift, wie sie

Vgl. Abb.
Farbteil
S. 122

in der Ming-Zeit entwickelt worden war, zu lesen und weiterzugeben, wie uns am Nachmittag demonstriert werden sollte.

Wir hörten zwei oder drei sehr lange Stücke, die ursprünglich im Trauerzug einer Beerdigungszeremonie ihren Platz hatten, und auch wir ertaubten nach und nach durch den Lärm.

Erklärt wurde uns, daß sämtliche Mitglieder dieser musikalischen Gesellschaft Freizeitmusiker sind. Die staatlichen Honoritäten zeigten sich mächtig stolz ob dieser Volksmusikpflege und erbatem vom Gast Ratschläge. Ich dankte für die Ehre und erklärte, ich hätte über 8.000 km weit anreisen müssen, um eine derartige schöne (und laute) Musik hören zu können. Da lud man uns zum Essen ein, ins Restaurant, das (natürlich) dem Parteisekretär gehörte und an dem viele Menschen teilnahmen.

Am Nachmittag mußten die Honoritäten zum Sport, wir durften zurück zu den Musikern, die sich inzwischen ebenfalls gestärkt und ihrer traditionellen Gewänder entledigt hatten. Wir wurden ein zweites Mal herzlich empfangen und durften einen Blick hinter die Kulissen werfen. Wir sahen die musikalischen Aufzeichnungen, die als Grundlage für die Weitergabe der Musikstücke dienten. Dann gab es eine Lehrstunde in »oral tradition«. Der Alte sang die Melodie nach den Noten, an denen er mit dem Finger längs fuhr. Die anderen stimmten ein und versuchten sich die Melodie einzuprägen. Erst wenn jeder die Melodie sicher beherrscht, nahmen sie die Instrumente in die Hand und führten die Musik auf, natürlich ohne Noten, aus dem Kopf.

Vgl. Abb.
Farbteil
S. 123

Zur Situation ist zu sagen: es handelte sich um eine Vorführung vor politischen Honoritäten, einem ausländischen musikkundigen Gast und einer Gruppe von Musikstudenten unter Begleitung eines Musikwissenschaftlers und eines Komponisten. Die Vorführung fand im Raum eines Kulturzentrums im Mittelpunkt eines ehemaligen Dorfes statt, heute eine Kleinstadt in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem wirtschaftlich-industriellen Entwicklungsgebiet. Die traditionellen Trachten stehen zum Ambiente in deutlichem Widerspruch. Die ursprüngliche Funktion der Musik als Begleitung einer Trauerzeremonie unter freiem Himmel war zugunsten der Vorführsituation verändert. Wegen der politischen Prominenz hatten die Musiker eine Art Zirkusnummer ins Programm genommen, die ohne inneren Zusammenhang zu den übrigen Stücken stand: Bei ihm wird das äußerst virtuos gespielte Blasinstrument statt mit dem Mund durch die Nase angeblasen, wobei noch erschwerend der Widerstand eines mehrfach gefalteten Tuchs zu überwinden war. Die ursprünglich religiös-rituelle Situation ist also gewandelt in die Vorführsituation einer offiziell geförderten Brauchtumspflege.

Das Tonmaterial ist pentatonisch, das Instrumentarium besteht aus Mundorgeln (*sheng*), Bambus-Querflöten (*dizi*), einem doppelten Gongspiel (*yun luo*), den Becken (groß: *da bo*, klein: *xiao bo*), den Trommeln (*tang gu* und *shou gu*).

Von allen Beteiligten wird eine Melodie auswendig (mit der schönen englischen Bezeichnung »by heart«) und im Prinzip einstimmig, aber mit individuellen Varianten (Umspielungen) vorgetragen. Die Rhythmusgruppe führt mehrmals Zwischenspiele aus, die den Bläsern eine Verschnaufpause gewähren. Es gibt keinen Dirigenten, aber ein *dizi*-Bläser leitet durch wenige, kaum merkliche Gesten den Ablauf. Die Spieler verständigen sich durch Blickkontakt. Getragen wird die Musik von der Autorität und dem Beispiel des Alten, der ruhig am Rande sitzt, dabei leicht den Rhythmus mitklopft, zeitweise mitspielt.

Es handelt sich um eine daoistische, mündlich tradierte Klostermusik. Allerdings spielt für die Überlieferung ein altes Notenbuch eine wichtige Rolle, dessen Notationsweise in der Ming-Zeit entstanden ist. Die Notation erfolgt mit Tonsilben, die durch Rhythmuszeichen ergänzt sind. Notiert ist nur die melodische Basis, nicht der Ablauf insgesamt; die Gliederung und die Sektionen der Rhythmusgruppe sind offenbar mündlich verabredet.

Die daoistische Trauermusik steht hier für eine Musik in ursprünglichen Lebenszusammenhängen, in diesem Fall im Kontext religiöser Riten. Diese Musik möchte ich hier der Einfachheit halber »Volksmusik« nennen; sie begegnet in zweierlei Existenzweisen:

1. authentisch, in engen Zusammenhängen mit dem Leben, in der Einheit des Musizierens, Tanzens, der musikalischen Rezeption, von Festen usw., ohne die Notwendigkeit von Musiktheorie, von schriftlicher Fixierung in Form einer Notation, mit oraler Tradierung;
2. Volksmusik in seiner »zweiten« Existenz, in Vorführsituationen, zur Förderung des Tourismus (»minority villages«), als berufliche Existenzgrundlage, für politische Propaganda, in staatlichen Erziehungsprogrammen, zur politischen Selbstdarstellung.

Der Volksmusik zuzuordnen ist die traditionelle Lokaloper, deren Existenz eng verbunden ist mit den sprachlichen Dialekten in den verschiedenen Landesteilen. Trotz massiver Verbreitung neuerdings auch über das Fernsehen sind gravierende Rezeptionsprobleme unter Jugendlichen zu beobachten.

Turandot in der Verbotenen Stadt

Die Identifikation läuft hier über den Aufführungsort, die Kostüme und Ausstattung, teilweise über Dirigent und Filmregisseur, die beide

Asiaten sind, und nicht zuletzt über das Sujet der Oper, deren Vorlage immerhin »ein chinesisches Märchen« ist. Dieses künstlerische Highlight, im September 1998 entzündet, hebt das Land schlagartig ins kulturelle Bewußtsein der Weltöffentlichkeit, es läßt sich unter Gesichtspunkten der Modernisierung der chinesischen Kultur einordnen und entsprechend politisch (nicht zu vergessen: auch ökonomisch) verwerten. Dabei setzen sich die Kulturverantwortlichen über diverse innere Skrupel, die eine chinesische Identifizierung zweifellos erschweren, hinweg (so das überhaupt nicht als chinesisches empfundene Schicksal der Dienerin und Verehrerin Liu am Ende der Geschichte, so die Tatsache, daß eine italienische Opernkompanie ihre in Italien vorgenommene Einstudierung schlichtweg wiederholt).

Chinas Interesse an der westlichen Musik, speziell im 20. Jahrhundert, wird sichtbar seit Gründung der ersten europäischen Symphonieorchester und Konservatorien in den 20er Jahren. Bis in die Gegenwart ist der Aufbau eines musikalischen Ausbildungssystems nach europäischem Muster (das Pariser Conservatoire! via Leipzig) zu verfolgen. Die Chinesen äußern ihren besonderen nationalen Stolz über Erfolge der Ausbildung, wenn Nachwuchsmusiker/innen (Pianisten, Geiger und Sänger) bei internationalen Wettbewerben Preise erringen.

Auf der anderen Seite besteht ein westliches Interesse am »Originalschauplatz« der Oper *Turandot*. Puccini versucht Elemente der chinesischen Musik einzubeziehen. Puccinis Neugier steht im Zusammenhang mit dem europäischen Exotismus, geht aber darüber hinaus. Der Komponist versucht die Palette seiner musikalischen Stilmittel anzureichern – sowohl mit der Pentatonik, die hier ein Element des historischen Rückgriffs und damit der Stilisierung im Sinne von Altertum darstellt, als auch mit der Ausweitung der Instrumentierung und Harmonik in Richtung auf »barbarischen« Ausdruck.

Turandot, aufgeführt im Kaiserpalast in Peking von einem Star-dirigenten, einem Spitzenchor und Spitzenorchester, mit den weltweit besten Gesangssolisten, in einer Millionen teuren Inszenierung (mit Originalkostümen aus der Ming-Zeit) wird von Augen- und Ohrenzeugen als »Jahrhundertereignis« gepriesen. Zum ersten Mal wird dieses »chinesische« Märchen am angeblichen Originalschauplatz aufgeführt und über Fernsehen weltweit verbreitet. Zubin Mehta als Dirigent und der für den »Oscar« nominierte Zhang Yimou als Regisseur sollen eine Spitzenleistung garantieren, deren Vermarktung nicht anders als erfolgreich sein kann. Zugleich sichert die asiatische Herkunft von Mehta und Zhang eine Akzeptanz in der lokalen und nationalen Funktionärsriege. Die amerikanische Firma RCA Victor Red Seal in Zusammenarbeit mit

der deutschen Bertelsmann Classical Music Group und der europäischen UFA Film Gesellschaft vermarkten CDs, Videos und Laser Disks. Verkaufsstart mit der Erstsending im ZDF: Oktober 1998, rechtzeitig zu Beginn des Weihnachtsgeschäfts. Die Eintrittspreise waren hoch, aber nicht unerschwinglich. Die weltweite Attraktivität und Anziehung war so hoch, daß beispielsweise in Deutschland ein einwöchiger Besuch von Peking einschließlich Besuch der Turandot für DM 15.000,- angeboten wurde. Das ist für die meisten Menschen natürlich ein »märchenhafter« Preis. Daß die Augenzeugen, die dem spektakulären, sensationellen Ereignis live beiwohnten, wegen der schlechten (Freiluft-)Akustik die Aufführung nur über Mikrofone und Lautsprecher vermittelt bekamen, hat nicht weiter gestört, das sind wir im Fernseh- und Medienzeitalter längst so gewöhnt. Das technisch Vermittelte nehmen wir als das Original, und die musikalische Qualität der Aufführung hatte eher Mittelmaß, bei den akustischen Verhältnissen nicht anders zu erwarten.

Puccini komponiert mit *Turandot* seine letzte Oper – als er 1924 stirbt, hinterläßt er sie unvollendet. Das Libretto geht auf ein italienisches Theaterstück aus dem Jahr 1762 von Carlo Gozzi zurück, eine Art Tragikomödie nach einer chinesischen Fabel (= Märchen). Aber auch das ist nicht der Ursprung. Dieser findet sich unter den »Sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen« des persischen Dichters Nizami, der im 12. Jahrhundert lebte. Ein interessanter Weg, den das chinesische Märchen gefunden hat, von China über Persien und Deutschland nach Italien und vor einiger Zeit wieder zurück in die chinesische Lokaloper.

Turandot ist eine Rätseloper. Die Rätsel lauten in der Oper: 1. Was ist wie eine Schimäre und schwindet in der Nacht, um an jedem Morgen im Herzen wiedergeboren zu werden? (Die Hoffnung!) 2. Was flackert wie eine Flamme und ist doch kein Feuer? (Das Blut!) 3. Was ist wie Eis und brennt doch? (Turandot!).

Ein kurzer Blick auf die Musik: Puccini versucht, chinesische Musik in seinen Stil zu integrieren. Das Orchester wurde um chinesische Trommeln und Gongs erweitert, und vor allem in der Melodik gibt es Anklänge an die chinesische Tradition, und in der Harmonik wurden »chinesische« Akkordverbindungen verwendet. Die Gestalt der Liu, der treuen, still liebenden Dienerin, wird durch Pentatonik charakterisiert. Die Gestalt der Turandot, ihre Grausamkeit, wird durch besonders fremdartige, dissonanzenreiche Klänge dargestellt.

Turandot kann zur Erhellung eines soziologischen und kulturpolitischen Themas dienen: Die internationalen Musikfestspiele sind mittlerweile Bestandteil westlicher Musikkultur und der weltweit operierenden ökonomischen Verwertung der Musik. Der Festspieltourismus

und die damit verbundene event-Kultur («Ereignis«-Kultur) haben Hochkonjunktur in Europa und weltweit, zugleich verdecken sie Erschütterungen und Risse, problematische Entwicklungen in der Kultur nur unzureichend. Gerade die Lebendigkeit der Kultur ist bedroht. Aber warum?

Der Komponist Wolfgang Rihm hat in einem Rundfunkinterview argumentiert: »Das ist event-Kultur, bei der gar nichts mehr in Gang gesetzt wird. Wenn aber nichts Neues mehr entsteht, stirbt die Kultur!« Rihm vermißt Innovationen, weil bei den Festivals wegen der finanziellen Risiken ausschließlich auf Bewährtes zurückgegriffen wird. Das ist aber schon das Erfolgsrezept der technischen Medien. Nur das Hitverdächtige wird vermarktet. Welche neue Musik ist schon hitverdächtig? Rihm: »Es ist falsch anzunehmen, die Kunstmusik werde immer beliebter beim Volk, nur weil drei Tenöre in einem Stadion singen. Das suggerieren (unterstellen) die Massenmedien. Aber das sind Volksfeste, wo es um alles andere als um die Musik geht. Das ist dann auch in Ordnung so. Kunst kommt nicht vor.«

Worauf gründet nun ein »blühendes Kulturleben«, wie wir es uns überall auf der Welt wünschen? Natürlich muß es erst einmal Künstler, begnadete Komponisten und Interpreten geben, die Kunstwerke schaffen und aufführen. Die Grundlage dafür ist aber, daß es eine kulturelle Öffentlichkeit gibt, eine allgemein verbreitete kulturelle Atmosphäre, die unter der Bedingung entstehen kann, daß es in einer Stadt oder Region viele Menschen gibt, denen künstlerische Äußerungen etwas bedeuten und die die Kunst in ihr Leben, in ihre persönlichen Lebenswelten integriert haben. Ohne eine derartige, an Kultur interessierte Öffentlichkeit hätten auch Komponisten wie Mozart und Beethoven nicht existieren können. Diese wie die nachfolgenden Komponistengenerationen haben stets ihre eigene, zeitgenössische Musik gemacht und dadurch Anstoß erregt und Anstöße gegeben für die Weiterentwicklung der Kunst.

Die kulturelle Öffentlichkeit fällt ebenfalls nicht vom Himmel. Sie entwickelt sich vor allem anderen aus einer allgemeinen musikalischen Bildung, die an den Schulen, durch die Elternhäuser, zum Teil auch durch die Ausbildung an einem Instrument vermittelt wird. Nur eine behutsam zielstrebige, zum Teil über viele Jahre anhaltende Bemühung führt dazu, daß die Musik in den Biographien Spuren hinterläßt. Unter dieser Bedingung kann man der Kunst einen ernsten Sinn abgewinnen, der unter die Haut geht, ins Zentrum musikalischer Lebenswelten vorstößt – und nicht auf den Kitzel spektakulärer Highlights und events angewiesen ist. Den Kitzel genießen wir ja auch, aber er reicht nicht aus, offen zu machen für Innovationen, die jede Kultur braucht, um am Leben zu bleiben.

An dieser Stelle verlasse ich die Reflexion der Frage, welche Rolle neuerlich die Kulturfestivals für die Existenz eines Kultur- und Konzertlebens spielen, und wende mich den Problemen der kulturellen Identität zu. Denn die Öffnung Chinas bedarf einer differenzierten Betrachtung. Die Orientierung der Volkswirtschaft an den modernen westlichen Ökonomien ist allenthalben zu beobachten. Eine politische Öffnung folgt dem mit einigem Abstand, die im Westen selbstverständlichen Rechte werden jedoch weiterhin verweigert.

In kultureller Beziehung ist die Öffnung nach Westen seit dem Ende der Kulturrevolution auch offiziell beschlossene Sache. Diese Öffnung wird mit einer für notwendig gehaltenen Modernisierung gleichgesetzt. Zugleich hat man aber Probleme mit der kulturellen Identität. Denn die eigenen musikalischen Traditionen, die einen großen Reichtum darstellen und rund dreitausend Jahre zurückreichen, möchte man keineswegs fallen lassen. In den eigenen Traditionen sieht man die kulturelle Identität abgesichert. Gegenwärtig versucht man diese in ein zeitgemäßes Konzept von Modernität einzubeziehen.

Aber da öffnet sich immer weiter eine Schere zwischen der traditionellen Musik und der inzwischen ebenfalls von chinesischen Komponisten verwirklichten musikalischen Avantgarde! Klangbeispiele mit Musik der Naxis (aus der Tang-Zeit) und des Avantgarde-Komponisten Tan Dun können den Spielraum verdeutlichen. Davon abgesehen interessiert sich das Gros der chinesischen Jugendlichen für die internationale Popmusik, die durch den US-amerikanischen Markt gesteuert wird.

Was hat *Turandot* mit der kulturellen Identität der Menschen in China zu tun? Erst einmal sehr wenig. Das Märchen, die Aufführung und Verfilmung der Oper in Peking – das alles hat mit chinesischer Identität sehr wenig zu tun. Gleichwohl können Erfahrungen mit der *Turandot* in Peking und viele, viele andere künstlerische Erfahrungen dazu beitragen, daß sich kulturelle Identität bildet. Die eigene Ausführung der Musik wird angesichts der Medienrealität einen hohen Stellenwert beanspruchen können!

Ambivalenz im offiziellen Umgang mit der Popmusik

Chinesische Jugendliche verspüren ihre Identität und ihr Lebensgefühl in der (westlichen) Rockmusik. Die chinesischen Rockmusiker haben seit Ende der 80er Jahre Mittel und Wege gefunden, das Rockidiom mit eigenen kulturellen Elemente anzureichern, so daß sie ihr eigenes Befinden und ihre Anliegen mit Hilfe dieser Musik artikulieren können. In den (von der KP Chinas gelenkten) Schulen ist Popmusik bis auf den heutigen Tag verboten, mit Hilfe der (von derselben KP Chinas gelenk-

ten) Fernsehprogramme wird sie massiv verbreitet. Darin liegt ein offenkundiger Widerspruch, der von Chinesen generationenspezifisch erklärt wird: Für die Medien sind schlichtweg jüngere Leute verantwortlich als für das Schulwesen. Wenn es in der modernen Popmusik um die Emanzipation des Individuums, um Individualismus, Identitätssuche und Protest, um einen dionysischen Charakter geht, so ist dies vor dem Hintergrund des traditionellen chinesischen Denkens ein Sprengstoff der besonderen, kulturellen Art.⁶

Der Komponist Tan Dun: ein musikalischer Weltbürger mit asiatischer Identität

Beispielsweise bedient er sich in der 1998 in Wien uraufgeführten Oper *Peony Pavilion* einer bunten Mischung musikalischer Stilmittel: sowohl der traditionellen chinesischen Kun-Oper als auch der Popmusik, der weltweit verbreiteten ethnischen Musik und nicht zuletzt der Grand Opera des Westens.⁷ Die westliche Avantgarde-Musik erfährt in China (noch) eine geringe Akzeptanz, wenn man einmal von den wenigen Festivals in Schanghai und Peking absieht, die allerdings einen starken Zulauf hatten. An den Musikhochschulen des Landes wird diese Musik wegen der angewandten Stilmittel weitgehend abgelehnt. Sie stößt auf Unverständnis, auch und besonders bei den eher traditionell orientierten Kulturfunktionären, etwa den Mitgliedern der staatlichen Erziehungskommission, für die das Orff-Schulwerk das »Non plus Ultra« der modernen Musikpädagogik darstellt. Gleichwohl werden die chinesischen Komponisten, die im Westen Karriere machen, nach einigen Umwegen in die Ausbildung und in das kulturelle Leben des Landes zurückgeholt. Ein typisches Beispiel dafür ist Tan Duns Komposition *On Taoism*.

3. Theoretischer Hintergrund: die Modernisierungsdebatte im China des 20. Jahrhunderts

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird in China eine virulente Modernisierungsdebatte geführt. Sie stellt den theoretischen Hinter-

⁶ Vgl. Yaogun Yinyue: *Jugend, Subkultur und Rockmusik in China. Politische und gesellschaftliche Hintergründe eines neuen Phänomens*, hrsg. von Thomas Heberer, Münster und Hamburg: Lit-Verlag, 1995; Andreas Stehn, *Der lange Marsch des Rock'n'Roll. Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China*, Münster und Hamburg: Lit-Verlag, 1996.

⁷ Siehe Frank Kouwenhoven, *Neue Chinese Operas by Qu Xiaosong, Tan Dun and Guo Wenjing*, Chime 10–11, 1997, Leiden, S. 116.

grund für wechselvolle bildungspolitische und kulturelle Entwicklungen dar.⁸ In mehreren »Wellen« wird das Modernisierungsproblem angegangen, bei dem es stets um eine Öffnung Chinas gegenüber dem »Westen« geht. »Die kulturellen Veränderungen in der neueren chinesischen Geschichte, die Reformbewegung vor 100 Jahren unter der Führung von Kang Youwei und Liang Qichao, sowie die »Bewegung des Vierten Mai« kann man als Antrieb oder Bewegung für die Modernisierung Chinas betrachten«.⁹

Ein entschlossener Beginn ist mit Cai Yuanpei anzusetzen, der 1912 für kurze Zeit unter Sun Yat-sen das Amt des Bildungs- und Erziehungsministers innehatte, 1917 zum Rektor der Universität Peking berufen wurde und sich unerschrocken für grundlegende Reformziele einsetzte. Cai hatte in Leipzig studiert (und promoviert), er kannte das westliche Schul- und Universitätssystem aus eigener Anschauung. Mit dessen Einführung in China wollte er erreichen, daß sein Land in der Entwicklung mit den westlichen Ländern (und Japan) Schritt halten könnte. Eine wichtige Motivation liegt in den Demütigungen, die China seit 1840 in der militärischen und politischen Auseinandersetzung mit den europäischen Kolonialmächten und mit Japan erleiden mußte.

Der Philosoph Hu Shi hat in den dreißiger Jahren darauf hingewiesen, daß »die Reformanhänger damals zugleich auch für die Modernisierung gekämpft haben«. Jedwede grundlegende Modernisierung bedeutete Internationalisierung; sie stellt den Versuch dar, Anschluß an Entwicklungen des Westens zu gewinnen. Die theoretische Basis der grundlegenden westlichen Modernisierungstheorie ist von Max Weber (1864–1920) formuliert worden. Sie wird jedoch von chinesischer Seite einer scharfen Kritik unterzogen, speziell im Hinblick auf Webers Eurozentrismus und auf die sozio-historische Auffassung des Evolutionismus. Statt dessen »stellte die Bewegung des Vierten Mai den Versuch dar, Chinas Kultur als gültigen Teil der modernen Welt neu zu definieren«.¹⁰

⁸ Vgl. Beate Geist, *Die Modernisierung der chinesischen Kultur: Kulturdebatte und kultureller Wandel im China der 80er Jahre*, Hamburg (Institut für Asienkunde) 1996; *Xiandaihua, Versuch einer Modernisierung: Entwicklungsprobleme der VR China*, hrsg. von Thomas Heberer und Rüdiger Weigelin, Unkel/Rhein: Horlemann 1990; *Konfuzianismus und die Modernisierung Chinas*, hrsg. von Silke Krieger und Rolf Trauzettel, Mainz: von Hase & Koehler, 1990.

⁹ Jian Hua Guan, *Modernisierung der Musik und ihre Kritik*, Peking und Kunming (Manuskript) 1998, S. 1.

¹⁰ Jonathan D. Spence, *Chinas Weg in die Moderne*, München und Wien: Hanser, S. 382.

Die Modernisierungsdebatte durchläuft verschiedene Stadien: Die Entwicklungslinie zieht sich von der konfuzianischen Tradition über die Reformstadien von 1919 (»Vierte Mai-Bewegung«), in den dreißiger und in den achtziger Jahren bis hin zu einer »Modernisierung auf chinesische Art« in der Gegenwart. Sie ist keineswegs kontinuierlich, vielmehr weist sie Brüche und Diskontinuitäten auf; die stärkste Zäsur stellt die Kulturrevolution der Jahre zwischen 1966 und 1976 dar, in der Gegenwart ist erneut Bewegung in die Diskussion gekommen.

In China wurde in den dreißiger Jahren heftig über die Definition der Modernisierung gestritten. Später wurde deren Erforschung unterbrochen. Erst in den achtziger Jahren wurde sie, nach den bitteren Erfahrungen während der Kulturrevolution, durch Luo Rongqu (1937–1996) wiederbelebt. Die Entwicklung der Modernisierung seit dem Ende der Qing-Dynastie führt von der bis dahin vorherrschenden konfuzianischen Tradition hin zu einer Modernisierung auf chinesische Art. Luo hebt folgende Punkte hervor:

- »1. Die Besonderheit der chinesischen Modernisierungsbewegung liegt in der Suche nach einem chinesischen Entwicklungsweg unter kulturellem Aspekt.
2. Die Entwicklung der Modernisierung in China seit 100 Jahren paßte sich passiv den Herausforderungen an eine Modernisierung der Welt an.
3. Der Konflikt zwischen Tradition und Moderne ist für die Modernisierungsbewegung unvermeidlich.
4. Die chinesische Modernisierungsbewegung der neueren Zeit beruht auf eigenen, tiefgehenden kulturellen Erfahrungen.«¹¹

Wie die Argumentation im einzelnen verläuft, läßt sich an dem folgenden Beispiel ersehen: »Im Jahr 1960 wurde bei verschiedenen internationalen Tagungen die asiatische Modernisierung als unbrauchbar verurteilt, weil sich die konfuzianische Kultur der Modernisierung nicht anpassen sollte. Nach Meinung der damaligen Wissenschaftler hebt die konfuzianische Philosophie die Harmonie, Kooperation und Kollektivität einer stabilen Gesellschaft und den Humanismus hervor, sie mißachtet Wissenschaft und Technik. Deshalb kann der kapitalistische Geist des Westens nach Max Weber (Individualismus, freie Marktwirtschaft) die Modernisierung des konfuzianischen Denkens in China nicht anführen. In den siebziger Jahren wurden die Meinungen drastisch geändert. Die aufgestandenen »vier asiatischen Drachen« (das sind die

¹¹ Luo Rongqu, *Erinnerung an die Entwicklung der Modernisierung seit 100 Jahren in China*, Beijing: Verlag der Beijing Universität, S. 46f.

Tigerstaaten Japan, Korea, Hongkong, Singapur) haben die Welt überrascht. Das in den sechziger Jahren stark kritisierte konfuzianische Denken war gerade der Antrieb für den Wirtschaftsaufschwung dieser Region. Singapur hat die westliche Technik und das Wirtschaftssystem ins Land eingeführt, und in der Schule werden sowohl Englisch als auch die Muttersprache unterrichtet, der Konfuzianismus wird gefördert¹² – das schließt also Modernisierung und Fortschritt nicht aus.

Wie verhält es sich jedoch mit der Modernisierung im Bereich der Kultur? Hierzu führt Guan aus¹³: »Offenkundig gibt es einen großen Unterschied zwischen einer Modernisierung der Technik und einer Modernisierung der Kultur. Die technische Modernisierung ist austauschbar, aber die Modernisierung der Kultur ist ein Verwandlungsprozeß, den man nicht einfach ersetzen oder wegwerfen kann. D.h. wenn man die Tradition nicht erforscht und auch nicht versteht, kann keine Rede von Tradition sein.«¹⁴

Und weiter: »Man hat gesagt, die Tradition ist ein Fluß, der strömt und sich verändert. Dagegen sagen wir, die Tradition ist nicht nur ein Fluß, sondern sie besteht aus mehreren Flüssen (in der internationalen Musikpädagogik wird Musik im Plural benutzt, man spricht von *musics*); keineswegs fließen sie schließlich in einem Fluß zusammen... Die Musikwelt soll als eine Gruppe von geteilten *Musics* betrachtet werden, jede Art von Musik hat ihren eigenen Stil, ihr Repertoire, Regeln und sozio-kulturellen Hintergrund. Gerade weil die Musikkulturen in der ganzen Welt sehr verschieden sind, gibt es nicht nur eine Art der Modernisierung. Im Modernisierungsprozeß kann es keinen einheitlichen Maßstab geben. Im 20. Jahrhundert ist eine neue Idee entstanden, nämlich eine Verbindung zwischen Euro- und Chinazentrismus in der Musik. Man versucht, die ›moderne‹ europäische oder westliche Technik, die ›musikwissenschaftliche‹ Methode mit traditionellen Musikelementen zu verbinden, und schafft dadurch eine weltweit anerkannte, erstklassige und fortschrittliche Musik. Man versuchte sogar, bei internationalen Wettbewerben Preise zu gewinnen, um ein Profil zu gewinnen... Natürlich sind wir nicht gegen einen wechselseitigen Austausch in der Musikwelt. Es stellt sich nur die Frage, was ist zur Zeit

¹² Jian Hua Guan, *Modernisierung der Musik und ihre Kritik*, Peking und Kunming (Manuskript) 1998, S. 3.

¹³ Es mag erlaubt sein, wegen der grundlegenden Bedeutung der Modernisierungsdebatte im folgenden ausführlicher aus dem Artikel von Guan Jian Hua zu zitieren. Für die Übersetzung möchte ich mich an dieser Stelle bei Frau Leng Yamei, Bremen, herzlich bedanken.

¹⁴ op. cit., S. 4.

die beste Musik? Es gibt in der Welt kein bestes Essen. Die Musik ist wie Geschmack und Appetit. Jede Eßkultur hat seine besonderen und schönen Seiten. Wir können nicht entscheiden, welches Gericht ›wissenschaftlich‹ und ›modern‹ ist.¹⁵

Betrachtet man die Entwicklung der chinesischen Musikkultur aus dem Blickwinkel der gesamten Welt, so bedeutet eine Kritik an kolonialistischen Auffassungen nicht unbedingt, »daß wir alles, was wir vom Westen gelernt haben, verneinen wollen. Wir müssen aber unsere eigene Tradition beachten und fortsetzen.« Dabei ist es wichtig, nach einem Weg gegenseitiger Ergänzung und Erneuerung zu suchen. »Wir müssen dabei die Gleichberechtigung zwischen China und dem Westen beachten und gleichzeitig nach gegenseitiger Ergänzung streben. Das Verhältnis zwischen früher und heute, neu und alt, rückständig und entwickelt, barbarisch und wissenschaftlich soll nicht der Ausgangspunkt sein.«¹⁶

Es wäre wünschenswert und ideal, wenn man die Modernität verschiedener kultureller Musiken aus einer globalen Perspektive betrachten könnte. Aber weil nicht jeder Mensch dieses Verständnis hat, kann man dieses Ziel noch nicht erreichen. »Wie können wir nach der ›Modernität‹ der chinesischen traditionellen Musik und ihrer aktuellen Bedeutung suchen? Meiner Meinung nach ist es denkbar, daß wir unsere Musik verstärkt auf einer gleichberechtigten Ebene mit europäischer Musik vergleichen. Dabei suchen wir nach dem Prozeß der Modernisierung, aber nicht nach dem Ergebnis.«¹⁷

Aus chinesischer Sicht sind folgende Bedingungen zu beachten:

- »1. Wir müssen ein tiefergehendes Verständnis von traditioneller Musik und Kultur gewinnen und selbst von ihrem hohen Wert überzeugt sein. Ohne eine feste Überzeugung kann man keinen festen Standpunkt haben. Dabei brauchen wir nicht nur musikalische Kenntnisse, sondern auch philosophische, sprachwissenschaftliche, künstlerische und geschichtliche Kenntnisse und Erfahrungen.
2. Wir müssen auch gute Kenntnisse über die westliche Kultur und Musik haben. Die westliche Musik und Musikpädagogik sind gekennzeichnet durch ihre Religion, Ideologie und Stil. Bei der wissenschaftlichen Forschung wird auf Begriffe und Systeme geachtet. Dies liefert uns eine systematische, logische Ausdrucksform. Nur wenn wir die Modernität begreifen, können wir erkennen, worin die

¹⁵ op. cit., S. 4.

¹⁶ op. cit., S. 5.

¹⁷ op. cit., S. 5.

Modernität unserer eigenen Musik und die Unterschiede zur westlichen Musik liegen.

3. Wir müssen uns bemühen, die Entwicklungstendenzen in der westlichen Musik zu verfolgen und das Verhältnis der Musikwissenschaft zur Geisteswissenschaft und Sozialwissenschaft sowie der fächerübergreifenden Forschung zu erkennen.
4. Wir müssen auch unser Verständnis der Weltmusik erweitern, z. B. der indischen, arabischen und afrikanischen Musik. Dabei müssen wir neue Erkenntnisse speziell über die westliche Musikethnologie und die multikulturell und weltweit orientierte Musikpädagogik gewinnen¹⁸

Offenbar verursacht die traditionelle chinesische Musik im eigenen Selbstverständnis Probleme. Denn Guan fühlt sich veranlaßt, die Modernität der traditionellen chinesischen Musik zu erläutern.

Was die Modernität ausmacht, wird an Merkmalen der Musik selbst beschrieben, an ihrer Geschichte, an der Musiktheorie und mit Blick auf das gesellschaftliche Kollektiv, das in der Musik zum Ausdruck kommt.

(1) »Die traditionelle chinesische Musik steht in einer engen Verbindung mit der chinesischen Sprache und den verschiedenen Dialekten. Insbesondere hat die Musik für Perkussionsinstrumente eine starke Dialektfärbung. Dagegen zeigt die traditionelle europäische Musik ihre Unabhängigkeit von der Sprache. Erst seit den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts ist die europäische Musik langsam eine gewisse Verbindung mit der Sprache eingegangen. Wenn jemand über hundert Dialekte sprechen kann, dann ist er ein Sprachgenie. Wenn jemand die Besonderheiten von hundert verschiedenen Arten von Musik mit Dialektfärbungen heraushören kann (in der chinesischen Musik), dann ist er ein hochgebildeter Musiker, d. h. er hat »gute Ohren«. Wenn jemand Harmonien in der mehrstimmigen westlichen Musik heraushören kann, dann ist er ein gut gebildeter Musikwissenschaftler, und er hat auch »gute Ohren«. Aber die beiden Arten von »guten Ohren« sind nicht gleich. In der traditionellen chinesischen Musik ist die Dialektfärbung kompliziert. In der europäischen Musik ist dagegen die Harmonielehre schwierig. Deshalb kann man die beiden Arten der Musik in diesem Fall nicht mit einem Maßstab messen¹⁹«.

(2) Was die Modernität in der Musikgeschichte betrifft, wird auf die rund 3000 Jahre zurückreichende Geschichte hingewiesen. Wie die

¹⁸ op. cit., S. 5.

¹⁹ op. cit., S. 4.

Entwicklung aussieht, wird durch Vergleich mit der westlichen Musik erklärt: »Im Laufe der Geschichte hat sich die [chinesische] Musik nie von ihrer Wurzel, der Volksmusik, getrennt. Die westliche Musik hat in ihrem Ursprung mit der christlichen Religion zu tun und ist geprägt von Harmonielehre und festgelegter Notation. Diese festgelegte Notation ist gekennzeichnet durch genaue, komplizierte und zeichnerische ›Modernität‹. Die traditionelle chinesische Musik hat dagegen eine nicht festgelegte (flexible) ›Modernität‹. Die westliche Musik hat zur Bereicherung des Individuums und der Modernität der Menschheit beigetragen. Die traditionelle chinesische Musik liefert der Menschheit reiche, traditionelle und kulturelle Erfahrungen. Diese Erfahrungen dienen unserer Gegenwart und der Zukunft und haben damit auch ihre Modernität.«²⁰

(3) Was die Modernität der Musiktheorie betrifft, muß die Nähe der Musik zur Sprache gesehen werden. Denn »die traditionelle chinesische Musik verfügt über ein besondere, mit der Poesie zusammenhängende Theorie. Das hat nicht nur mit der chinesischen Sprache zu tun, sondern auch mit der chinesischen Denkweise und dem traditionellen, literarischen Musikdrama. Diese Besonderheiten bedingen die Schaffens- und Denkweise in der traditionellen chinesischen Musik. Deshalb können sich die Modernität der westlichen Musik und die Modernität der chinesischen Musik ergänzen. Die Sprachen der verschiedenen Völker sind die Grundlagen der Denkweise und der musikalischen Begrifflichkeit. ›Sprachen sind Organe des Denkens‹, sagt Wilhelm von Humboldt. Musik hat nicht nur mit Ton und Melodie zu tun, sondern Musik ist auch abhängig vom ›grammatischen‹ Denken.«²¹ Hier ist auf Unterschiede zwischen den verschiedenen Sprachen zu verweisen. »In der chinesischen Sprache (vor allem im klassischen Chinesisch) gibt es keinen Artikel, keinen Kasus, keine Konjugation und kein Tempus des Verbs. Dagegen sind die europäischen Sprachen streng von Logik geprägt... Nach unserer Meinung existiert in der chinesische Tradition eine eigene ›Logik‹, mit der sich ein zivilisiertes Kultursystem entwickelt hat. Kurioserweise haben wir seit hundert Jahren die Besonderheiten unserer chinesischen Sprache immer als nachteilig und unpraktisch kritisiert. Man hat versucht, diese Schwäche zu verbessern ... Das alles macht deutlich, daß wir beim heutigen interkulturellen Vergleich besonders auf die Besonderheiten der Kulturen achten sollten ...« Der Autor schiebt noch eine Kritik nach: »Die heutige west-

²⁰ op. cit., S. 4f.

²¹ op. cit., S. 5.

liche Musik tendiert dagegen zu Änderungen fern aller Traditionen und Logik«. ²²

(4) Schließlich läßt sich Modernität auch in der gesellschaftlichen Mentalität beschreiben, wie sie in der Musik zum Ausdruck kommt. »Entsprechend der chinesischen Kulturtradition existiert eine besondere Ausdrucksform der traditionellen chinesischen Musik. Sowohl die traditionelle chinesische Musik als auch die Musik anderer asiatischer Länder sind kollektive Erzeugnisse des gesamten Volkes (›Intelligenz des Volkes‹). So werden z. B. für Qupai (Bezeichnung des Melodietyps, nach dem Lieder vertont sind) in China, Ragas in Indien und Makamen in arabischen Ländern keine Komponisten benannt. Das asiatische Individuum (›ich selbst‹) existiert nur unter dem Kollektiv (einem ›großen Ich‹, dem Ganzen). Dagegen ist in Europa das Individuum wichtiger als das Kollektiv oder die Gesellschaft. Weil in der chinesischen Sprache Subjekt und Objekt nicht unterschieden werden, wird eine Komposition auch selten mit dem eigenen Namen unterzeichnet.« Und zusammenfassend: »Im Osten wird mehr auf das Kollektiv, das Ganze geachtet, während sich das Interesse im Westen mehr auf das Individuum, auf das Subjekt richtet.« Der Autor verweist auf die metaphorische Bedeutung eines Sprichworts in einem chinesischen Schulbuch, es lautet: »Ein einzelnes Eßstäbchen kann man leicht abbrechen, aber ein Bund Eßstäbchen kann man nicht abbrechen«.

Der Autor setzt sich für einen Vergleich zwischen der Modernität der chinesischen Musik und der westlichen Musik ein und zwar auf der Basis eines gleichberechtigten Dialogs. Nur so könne ›das europäische Modernitätsmonopol‹ überwunden werden.

Abschließend kommt er auf Probleme an den Musikhochschulen des Landes zu sprechen. Selbst unter den chinesischen Musikwissenschaftlern herrsche die Ideologie, das Leben in einer Agrargesellschaft sei viel rückständiger als in einer Industriegesellschaft, deshalb wäre die Musikkultur in der Agrargesellschaft wesentlich rückständiger als in der Industriegesellschaft. »Das empfinde ich als Unsinn. Wenn man so etwas behaupten darf, kann man dann auch behaupten, daß die Gedichte aus der Tang-Zeit ›rückständiger‹ als moderne Gedichte seien, daß die Musik von Beethoven viel ›rückständiger‹ als die moderne elektronische Musik sei ...? Zur Zeit benutze man die westliche Symphonie oder Oper als Maßstab zur Beurteilung für das Niveau der chinesischen Musik, weil die westliche Musik angeblich auf einer Theorie beruhe, die

²² op. cit., S. 5.

chinesische Musik aber nicht...«.²³ Zur Überwindung dieser Mißverständnisse hält Guan eine psychologisch orientierte Vorgehensweise für sinnvoll. »Nach meiner Ansicht ist ein psychologisches Verständnis der Kultur die wichtigste Voraussetzung für die Modernisierung. Dies beinhaltet einerseits ein grundlegendes Verständnis, Zuversicht (Selbstsicherheit), Unabhängigkeit; andererseits muß man bereit sein, von den anderen Neues zu lernen. Bei der Übernahme der westlichen Musikkultur ist die Entwicklung von der ersten Reaktionsphase, nämlich ›Anpassung‹, ›Ablehnung‹ und ›Warten‹, zu der aktiven Phase unbedingt notwendig. Die aktive Phase umfaßt gegenseitigen Respekt, Dialog und Diskussion auf einer gleichberechtigten Ebene.«²⁴

Voraussetzung ist natürlich, daß man die eigenen Traditionen wirklich kennt. Wenn der Komponist Li Yinghai sagt: »Als Chinese habe ich wenig Ahnung von westlicher Musik, und ich habe noch weniger Ahnung von der traditionellen chinesischen Musik. Ich bedaure das sehr!« so ist dies das Ergebnis einer falsch orientierten Musikerziehung. Guan führt das auf die eurozentristische Auffassung der Bewegung des Vierten Mai (1919) zurück, in der die traditionelle chinesische Kultur zum Teil sehr scharf kritisiert wird. »In der Zeit der Bewegung des Vierten Mai haben die Reformer im Hinblick auf die Kultur Minderwertigkeitskomplexe gehabt, weil wir Chinesen ›geschlagen‹ wurden (von den Japanern, von den Westmächten). Weil wir von den anderen beleidigt oder unterdrückt wurden, schoben wir die Schuld dann auf unsere rückständige chinesische Tradition. In diesem Zusammenhang hat man versucht, China vollständig zu verwestlichen und ein ›neues‹ China aufzubauen... Die Kulturrevolution (1966–1976) hat unsere kulturelle Tradition noch einmal verschärft abgelehnt. Dies ist eine Ursache der jetzigen Kulturkrise. In dieser Zeit wurde das Land gegenüber der Außenwelt total abgeschlossen. Die chinesische Tradition wurde völlig abgelehnt. Die Kulturgegenstände wurden fanatisch zerstört! Das war eine Tragödie für die Nation!«²⁵

Nun folgt ein Appell an Komponisten und Pädagogen. »Es ist Zeit, daß wir (chinesische Komponisten, vor allem unsere modernen Komponisten) zu den Wurzeln unserer Tradition zurückkehren. Die modernen Komponisten haben fast überhaupt keine Verbindung mehr zur traditionellen chinesischen Musikkultur. Das liegt an unserer Musikerziehung. Ich selbst habe diese Erfahrung gemacht. In der Zeit der Kultur-

23 op. cit., S. 7.

24 op. cit., S. 9.

25 op. cit., S. 11.

revolution habe ich sieben Jahre lang in einem modernen Pekingoper-Ensemble Violine gespielt. Danach, in meiner vierjährigen Studienzzeit, habe ich Komposition studiert. Dabei habe ich fast nur westliche Harmonielehre gelernt und in einem aus westlichen Musikinstrumenten bestehenden Orchester mitgewirkt. In dieser Zeit ist mir bewußt geworden, daß unsere Lehrpläne (nach Anlage, Orientierung und Inhalten) mit unserer traditionellen Musikkultur überhaupt nichts zu tun haben. Wir haben nie die traditionelle Oper studiert, wir haben nie die traditionellen chinesischen Versdramen erforscht. Als Musikwissenschaftler haben wir keine Ahnung von den Besonderheiten der Komposition für Gu Zheng. Von den verschiedenen Lokalopern, Volksliedern und volkstümlicher Unterhaltungskunst haben wir noch weniger Ahnung. Ich stelle hiermit die Frage: Wie kann man von einer Modernisierung sprechen, wenn man seine nationalen Wurzeln verloren hat?«²⁶

»Die ›Modernisierung‹ der Musik geht nicht mit großer Lautstärke vor sich. Sie ist Bestandteil der Modernisierung der Kultur. Die Diskussion über die chinesische Musikkultur sollte über die Modernisierungstheorie von Max Weber hinausgehen, sonst stagniert sie. Wir sollen uns von der eingleisigen, evolutionistischen, historischen Auffassung ... befreien ... Um die Modernisierung der chinesischen Kultur zu verwirklichen, muß ein für die chinesische Gesellschaft geeignetes Kultursystem zur Modernisierung errichtet werden. Das beinhaltet selbstverständlich das Lernen vom Westen. Wir sollen nicht nur vom Westen die moderne Wissenschaft und Technik erlernen, sondern auch etwas über den Ursprung der modernen Wissenschaft, Technik und auch des demokratischen Systems erfahren. Auf dieser Grundlage können wir den Stellenwert der europäischen Kultur näher kennenlernen und dies bei der allgemeinen und internationalen Modernisierung in China einsetzen. Außerdem muß die Modernisierung nationalisiert werden, weil jeder Modernisierungsprozeß auch ein nationaler Modernisierungsprozeß ist. Die kulturelle Nationalisierung berücksichtigt die Besonderheiten der Nation. Wenn eine Kultur für die gesamte Menschheit einen Beitrag leisten will, muß sie ihre Besonderheiten anbieten. Andererseits muß eine moderne Kultur auf ihrer tiefen nationalen Wurzel aufbauen und ihre nationalen Vorteile zeigen, denn Modernisierung ohne nationalen Bezug kann nicht gelingen ... Schließlich tragen Modernisierung und Nationalisierung zur Weltentwicklung bei. Nur wenn eine Nation

²⁶ op. cit., S. 26f.

sich im ›Wald‹ der Weltkultur befindet und zur Weltkultur gehört, kann sie gleichzeitig zur Vervollständigung und Entwicklung der Weltkultur beitragen. Nur durch diesen Weg kann die moderne chinesische Kultur ihre Vitalität unter Beweis stellen«. ²⁷

4. Was ist kulturelle Identität aus entwicklungspsychologischer Sicht?

Schon Guan hatte sich auf eine psychologische Argumentation eingelassen, um die Bedingungen zu erörtern, unter denen eine Beschäftigung mit einer fremden Kultur (eine »Reise in den Westen«) gewinnbringend sein kann. Sie soll hier weiter verfolgt werden.

Setzt man kulturelle Identität zwischen das allgemeine Begriffspaar »Heimat« und »Fremde«, so sind drei Aspekte zu diskutieren:

1. Objektbezug;
2. Subjektbezug;
3. der Einfluß der Neuen Medien (Kulturindustrie).

Kann man musikalische »Heimat« bzw. »Fremdheit« an der Musik selbst definieren, also durch ein Repertoire an Liedern, Tänzen, Festen, Konzert- und Theatergewohnheiten, durch stilistische Merkmalen, durch typische Hörweisen und Rezeptionssituationen umschreiben? Das mag bei uns für traditionelle Gesellschaften auf dem Lande einmal gegolten haben, die durch Traditions- oder »Außenleitung« zu charakterisieren sind, gilt zweifellos aber nicht mehr für moderne Gesellschaften, deren Mitglieder sich über »Innenleitung« orientieren und einem sich ständig weiter radikalierenden Individualismus verhaftet sind. (Die Termini der Außen- und Innenleitung hat David Riesman in den sechziger Jahren unter dem Titel der »einsamen Masse« in die kultursoziologische Diskussion eingeführt.) Aber ist ein Transfer auf die Lebensverhältnisse in Asien möglich, wo beispielsweise in China immer noch rund 75 Prozent der Bevölkerung auf dem Lande leben?

Wieweit läßt sich musikalische Identität durch Bindung an das Subjektive, Persönliche fassen? Daß da sehr enge Grenzen gesetzt sind, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von klein an jedes Individuum sich über die Sozialbeziehungen, unter denen es aufwächst, definiert. Von der Kindheit an bilden sich im sozialen und kulturellen Bezugsfeld unsere persönlichen Lebenswelten heraus.

²⁷ op. cit., S. 12f.

Diese Lebenswelten sind durch subjektive Sinnhaftigkeit gekennzeichnet und insofern individuell. Der Subjektbezug ist aber zugleich ein Sozialbezug.

Christian Kaden betont in einem Essay über »kulturelle Identität als Lebensthematik«, daß kulturelle Identität »ein empirischer – und letztlich auch ein *persönlicher Wert*«²⁸ [Hervorhebung durch den Autor] ist. Mit dem Untertitel »Ein Resumé« spielt er auf Adornos »Résumé über Kulturindustrie« (in: *Ohne Leitbild*, 1967) an. Damit wird der Einfluß der technischen Medien thematisiert, der in Adornos Kulturpessimismus auf dessen Gleichsetzung mit einer »Aufklärung als Massenbetrug« hinauslief. Die Bewertung der mittlerweile explodierten Penetration der Alltagszusammenhänge mit Musik hat sich völlig verändert. Wir gehen mit den neuen Medien gelassener um, sehen auch positive Seiten für Lebensgefühl, Lebensstile, für die Artikulation individueller Befindlichkeiten und die Signifikation sozialer Differenzierung. Jede Generation hat seither andere Umgangsformen entwickelt. Aber daß vom alltagsästhetischen und ökonomischen Medienkomplex gravierende Auswirkungen auf die musikalische Sozialisation und Erziehung ausgehen und daß traditionelle Vorstellungen der Musikpädagogik radikal in Frage gestellt sind, ist unstrittig.

Versuchen wir einige Antworten auf die Frage, wie kulturelle Identität entsteht. Das ist eine sehr allgemeine Frage, die *mutatis mutandis* überall auf der Welt gilt. Jeder Mensch führt in bewußter Reflexion oder auch unbewußt eine subjektive Bewertung seiner kulturellen Erfahrungen durch. Das läßt sich im Bild einer Pyramide darstellen: Die kulturellen Erfahrungen, mit denen wir am stärksten identifiziert sind, sind an der Spitze plaziert, andere Erfahrungen rangieren weiter unten. Die Hierarchie der Pyramide löst sich im Zuge einer inter- oder multikulturellen Erziehung auf.²⁹ Es wird bewußt, daß die kulturellen Inhalte in einem Netzwerk ethnischer, sozialer, historischer und biographischer Faktoren angesiedelt sind. Kulturelle Identität ist eben das Resultat individueller Lernprozesse.

Geht nicht, wenn man einem derartigen Pluralismus der kulturellen Werte das Wort redet, die eigene kulturelle Identität verloren? Die Frage nach der kulturellen Identität drängt sich bei einer multikulturell orientierten Musikpädagogik auf. Um diese Frage beantworten zu

²⁸ Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel: Bärenreiter 1993, S. 220.

²⁹ Siehe Volker Schütz, »Interkulturelle Musikerziehung. Vom Umgang mit dem Fremden als Weg zum Eigenen«, in: *Musik und Bildung*, Heft 5/97.

können, ist es nötig abzuklären, worin kulturelle Identität besteht und wie sie entsteht, befestigt wird, sich fortentwickelt. Kulturelle Identität bedeutet: Musik ist ein wichtiges Element, ein zentraler Bestandteil meiner persönlichen Lebenswelt geworden.

Als Ausgangspunkt für eine Erörterung dieser Frage nehme ich die Metapher vom unbeschriebenen Blatt, als das der Mensch bei seiner Geburt auf die Welt kommt. Im Verlauf des Heranwachsens wird dieses Blatt beschriftet, die Schrift dringt mehr oder weniger tief ein, und die zuerst gelegten Spuren setzen sich immer tiefer fest, auch wenn ständig neu darüber geschrieben wird. Der Schreibstift drückt mehr oder weniger tief ein, verdeckt Altes oder vertieft es, entsprechend der Stärke der emotionalen Beteiligung (*involvement*). Diesbezüglich besitzen höchste Intensität: erstens die Kindheit (mit dem stärksten Einfluß durch die Bezugsperson = familiäre Binnenorientierung) und zweitens das Jugendalter (mit der tiefsten Beteiligung über die *Peers* = soziale Außenorientierung mit starkem Medienbezug).

Der Diskussionsstand in der gegenwärtigen Kognitionspsychologie weist uns allerdings darauf hin, daß die Metapher vom unbeschriebenen Blatt so nicht richtig ist. Erst einmal sind wichtige Strukturen des Gehirns und des gesamten neuralen Systems genetisch vorgegeben. Darüber hinaus sind die grundlegenden Emotionen als kulturübergreifende Universalien offenbar vorprogrammiert. Lediglich die konkrete Sprachform, Stil, grammatikalische Strukturen, Vokabular etc. sind kulturspezifisch.

Die kulturelle Identität ist eine biographische Größe; sie entwickelt sich fortwährend weiter, ein Leben lang. Die biographische Dimension weist darauf hin, daß Erfahrungen, die in einem bestimmten Entwicklungsstadium gemacht werden, nicht zu jeder beliebigen Zeit nachgeholt oder aufgehoben werden können. Was also die Eltern in der frühen Kindheit versäumt haben, kann die Schule später nicht einfach nachholen.

Kulturelle Identität entsteht durch die kulturelle Praxis von Geburt an. Dabei ist die mit der Musik verbundene Emotion von zentraler Bedeutung, erst nach und nach kommen gedankliche Reflexion und kulturelles Wissen, kommt »Theorie« (in einem umfassenden Sinn) hinzu. Die wirksamen, qualitativ bedeutsamen musikalischen Erfahrungen sind am ehesten im praktischen Umgang mit Musik und daran anknüpfenden Reflexionen zu machen.

Für die kulturelle Identität ist also die Qualität der Erfahrungen wichtig, nicht so sehr, an welcher musikalischen Stilrichtung diese Erfahrungen gesammelt werden. Die Identität ist nicht (allein) über die

kulturellen Gegenstände (also ein bestimmtes Liedgut oder Repertoire) zu definieren. Worauf alle musikerzieherische Arbeit hinauslaufen müßte, ist **Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Kunst**. (Hinter dieser Überzeugung steht eine Forderung Adornos nach der Einheit von Kunst und Wahrheit, von Kunst und Leben!) Nur das ermöglicht es, die Kunst als Spiegel des eigenen Lebens zu erfahren und sein Leben durch die Kunst zu bereichern.

Welche Musik oder musikalische Stilrichtung dazu geeignet ist, hängt vom realen Leben ab. Das kann nicht vom Staat, von der Regierung oder von der Pädagogik vorgegeben werden. Auch die Medien sind dazu nicht in der Lage, denn sie sind Staffage, liefern einen Teppich (den man betritt, aber nicht betrachtet), bestenfalls spiegeln sie, was die Menschen bewegt.

Für eine Definition der musikalischen Identität ist also die Bindung an persönliche Biographien und Lebenswelten von zentraler Bedeutung.

Im Westen setzt sich die Überwindung von Exotismus und Eurozentrismus durch. Ein starkes Interesse an der Einzigartigkeit der Weltkulturen, an der weltweiten kulturellen Vielfalt ist erwacht. Zu den Reisen nach Westen gibt es korrespondierende Reisen nach Osten! Da der Umgang mit dem Fremden, wie sich oft herausgestellt hat, ein Weg zum Eigenen ist, liegen in der beharrlichen Auseinandersetzung mit dem dialektisch aufeinander bezogenen Gegensatzpaar des Eigenen und des Fremden Chancen für die Fortentwicklung einer jeden Kultur.