

# Interkulturelle Montage

Zur Eröffnung eines Ostasien Zentrums wurden 1999 an der Harvard University, das einen institutionellen Rahmen für interkulturelle Studien zu asiatischen Themen bieten soll, Kompositionsaufträge vergeben. Im Sinne des zu gründenden Instituts sollten die neuen Werke für traditionelle Instrumente Asiens geschrieben werden und ästhetische Modelle für die gegenseitige Beeinflussung ostasiatischer Kulturen im westlichen Rahmen anbieten. Für die Uraufführung wurden Ishigure Masayo (japanisches Koto), Ji Aeri (koreanisches Kayagum) zusammen mit Kim Woongsik (koreanisches Changgu) und Wang Changyuan (chinesisches Guzheng), engagiert, die in der Welt der asiatischen Zithern Stars vom Rang der «drei Tenöre» sind. Zu diesem Anlaß entstand meine Montage *Three Zithers and a Pair of Scissors*.

Für die drei Zitherspielerinnen war dieses gemeinsame Musizieren über die Grenzen der eigenen Musiktraditionen hinaus etwas Neues, denn gewöhnlich, wenn sie in Ensembles spielen, entstammen die Instrumente alle derselben Nationalkultur. Wenn die Instrumente einmal mit solchen kombiniert werden, die nicht der eigenen Tradition entstammen, so sind es meist Instrumente des westlichen Symphonieorchesters.<sup>1</sup> Die traditionellen Ensemble-Kompositionen, die sie eigentlich spielen, sind heterophon gesetzt. Interpretation unabhängiger Stimmen innerhalb eines kontrapunktischen Satzes ist ihnen neu und erschwert es ihnen so, mit der gewohnten Brillanz aufzutreten. Für *Three Zithers ...* sollte ein Kompositionsprinzip gefunden werden, welches die Virtuosität der Spielerinnen zeigt und gleichzeitig ihre kulturell verschiedenen Parts miteinander kommunizieren läßt. Die Form der Montage bot sich als Lösungsmöglichkeit an und *Three Zithers* wurde eine Montage aus Zitaten ostasiatischer Zithermusik.

Das musikalische Zitat als Metapher für jemanden, der anderswo herkommt, ist in unserer westlichen Kultur nicht neu und auch die Form der Montage als Metapher für einen Ort, an dem Dinge, die aus diversen kulturellen Zusammenhängen stammen, aufeinandertreffen, hat in Europa Tradition. Als Ensemble repräsentieren die Zitherspieler in *Three Zithers ...* die Vision der Potentiale ihrer jeweiligen Kulturen zur individuellen Entwicklung in einem gemeinsamen, internationalen Zusammenhang. Die Kollaboration der Spieler in diesem Stück setzt ihr jeweiliges musikalisches Erbe, das Medium ihrer kulturellen Identitäten, der Interaktion miteinander aus. Das öffnet den Klangraum für interessante Ausdrucksnuancen und reicht in merkwürdig neue Klangwelten hinein, in die sich bisher niemand

hineingehört hat. Um den Interpreten von *Three Zithers ...* große Freiheit beim Zusammenspiel zu geben, fiel die Auswahl der Zitatvorlagen auf Stücke, die ihnen besonders vertraut waren.

– Kayagum Sanjo, ein mehrsätziges Genre mit von Satz zu Satz schnelleren Tempi, das im Zentrum traditioneller koreanischer Musik steht; Ji Aeri hat diesem Genre in ihrer Karriere die meiste Aufmerksamkeit geschenkt.

– Das Koto-Stück *Chaos (Midare)* von Yatsuhashi Kengyo aus dem 18. Jahrhundert, das ein Glanzstück in Ishigure Masayos Repertoire ist.

– Die traditionellen Genrestücke *Erhabenes Gebirge, fließendes Wasser, Lied des Fischers in der Dämmerung, Das kleine Wolkenfest* und *Tanz der Rösche des Regenbogens*, die von Wang Changyuan selbst zusammen mit ihrem Vater aus gefundenen Musikstücken und Fragmenten zu Prachtstücken des chinesischen sozialistischen Realismus' komponiert worden waren.

Um sinnfällige Kriterien für die Auswahl der Zitate und für deren Komposition zu erhalten, wurde eine Gruppe kleiner goldener Statuetten aus dem Harvard Sackler Museum, die fünf fliegende Bhotisatvas darstellt, herangezogen. Jede von ihnen spielt ein anderes Instrument: Beckenpaar, Leier, Trommel, Flöte und Laute. So entstand ein Zyklus von fünf Stücken, in denen jeweils einer der Bhotisatvas porträtiert wird.<sup>2</sup> Teile, die in den Zitatvorlagen am ehesten an das zu porträtierende Instrument erinnern, wurden kopiert und zu Bausteinen der jeweiligen Komposition gemacht, wobei folgende Zuordnungen angewendet wurden.

– Beckenklang ist im Allgemeinen laut, dicht und tonlos.

– Der Klang der Leier ist der der leeren Saiten, die nicht mit der linken Hand des Spielers moduliert werden.

– Trommelklang wird häufig in Stücken benutzt, in denen Rhythmus akzentuiert ist.

– Die Flöte kann den Ton halten.

– Die Laute kann Akkorde spielen.

Guzheng, Kayagum und Koto entstammen zwar derselben Instrumentenfamilie, aber die individuellen Entwicklungen, die sie innerhalb ihrer jeweiligen Kulturen vollzogen haben, sind weitgehend und die Spieltechniken aufgrund der divergierenden Klangideale ganz verschieden. Deshalb ergeben die Zitate aus

1 Miki Minorus Orchestra Asia, das sich aus 51 Instrumenten aus den drei Ländern Nordostasiens zusammensetzt, ist eine der interessantesten frühen Ausnahmen in Ostasien. (<http://www2u.biglobe.ne.jp/~m-miki/en/supervise/ora.html>)

2 Aufnahmen dieser Stücke auf dem Internet unter <http://www.mp3.com/> StefanHakenberg.

den verschiedenen Repertoires kein homogenes Material, sondern assoziieren die porträtierten Instrumente je nach Zither anders. Die Suche nach lauten, dichten, geräuschhaften Ausschnitten zum Beispiel ergab folgendes Ergebnis:

– Die Zheng-Stücke sind am lautesten und dichtesten in Glissando-Passagen wie denen, die die Ruderbewegung im *Lied des Fischers in der Dämmerung* repräsentieren.

– In *Chaos* gibt es Tremoli und abwärtsgerichtete Glissandi unterschiedlicher Länge. Es wird eine spezielle Koto-Technik benutzt, ein schnelles, kurzes Kratzen mit den Plektren entlang einer tiefen Saite. Durch die Windungen der Saite entsteht dabei ein Geräusch.

– Im Kayagum-Sanjo gibt es eine Anzahl von Spieltechniken, die besonders auf den tiefen Saiten zu besonders geräuschvollen Anschlägen führen und beispielsweise am Anfang vom Sanjo-Teil *Kut-kori* vorkommen.

Um das so unterschiedliche Material in der Komposition möglichst harmonisch zusammenzufügen, sind die Gemeinsamkeiten zwischen den verschiedenen Zitaten benutzt worden. Die pentatonischen Stimmungen der Zithern in den zitierten Stücken sind innerhalb einer diatonischen Skala zur Deckung gebracht worden. Der Koto-Part steht in pentatonischem e-moll, der Kayagum-Part in pentatonischem G-Dur und der Guzheng-Part entweder in pentatonischem G-Dur oder D-Dur. Im Stück kommen Nebentöne und zeitweise andere Tonarten vor, aber die Stimmungen bleiben konstant. Außerdem sind die Tempi der Zitate einander angepaßt worden. Zwar spielen die Spieler immer unterschiedliche Metren oft sogar ohne gemeinsame Taktstriche, aber es gibt zwischen den Tempi einfache Relationen.

Bei Proben zu *Three Zithers ...* müssen die zitierten Fragmente, die die Spieler zuvor als Teile von Solostücken verinnerlicht hatten, im Zusammenhang der eigenen Stimme und in Wechselwirkung mit den anderen Stimmen neu sinnfällig gemacht werden. Die zwischen den Stimmen bestehende, polymetrische Spannung, erschwert gemeinsames Zählen und erfordert von den Spielern musikalische Flexibilität. Die Spieler, die als Solisten gewohnt sind zu führen, müssen immer wieder ihr eigenes Tempogefühl dem des Ensembles anpassen.

Anpassungsfähigkeit ist auch bei der Erarbeitung der dynamischen Balance zwischen den Stimmen nötig, dem die Konstruktion der Instrumente entgegensteht. Am intimsten ist der Klang des Kayagum, dessen Seidensaiten relativ lose gespannt sind und mit bloßen Fingern gezupft werden. Im Unterschied zu *Cha-*

30 os und in den chinesischen Charakterstücken

gibt es im Sanjo keine Doppelgriffe oder Akkorde, die es ermöglichen würden, daß mehrere Saiten gleichzeitig klingen und der Klang lauter wird. Am lautesten ist das sehr resonante und mit Stahlsaiten bespannte Guzheng. Zwar ist die Kenntnis der dynamischen Unterschiede zwischen den Instrumenten in die Komposition mit eingegangen, aber für die Spieler ist es neu, die Musik der Zitate als Begleitung zu spielen.

Im Uraufführungspublikum setzte sich der Prozeß des gegenseitigen Sich-Annäherns, der komponiert worden war und in den Proben zwischen den Musikern praktiziert wurde, fort. Die Reaktionen waren, wie zu erwarten, nicht frei von der Suche nach Bedeutung auf der Ebene kultureller Identität. Im Allgemeinen ist niemand im Publikum mit den Klängen aller drei Musikkulturen, die in *Three Zithers ...* zum Ausdruck kommen, gleich vertraut. Wichtig ist, daß durch das Zitieren von ikonenhaften Stilen mit ihren spezifischen Tonprogressionen und Tonmodulationsarten in den Zuhörern bestimmte Heimatgefühle und Erinnerungen geweckt werden. Man fühlt sich durch den Klang der Zithern in seiner kulturellen Zugehörigkeit angesprochen. Äußerungen von Besuchern der Uraufführung nach dem Konzert zeigen, wie das bekanntere Instrument im Gesamteindruck der Musik aus dem Klangbild durch die Hörerinnerung verstärkt hervorsticht. Diese musikalischen Vorurteile hat jeder aufgrund seiner persönlichen Hörerfahrung. Ein kulturelles Umfeld, das weder das Unbekannte, Neue goutiert noch Abstraktionen der eigenen Tradition betreibt, verstärkt diese Vorurteile. Das hat zur Konsequenz, daß das Ohr darin geschult ist, mehr Nuancen innerhalb der eigenen Umwelt zu bewerten. Ist es aber der Musik unbekannter Kulturen ausgesetzt, kanalisiert der musikalische Erfahrungsballast den Zugang dazu. Sind uns die kulturellen Hintergründe einer Komposition unbekannt, dann hören wir weniger konkrete Bedeutungen als abstrakte Form. Wenn wir aber unsere persönlichen Hörerfahrungen einander mitteilen, kann es gelingen, sich gegenseitig den Hörhorizont zu erweitern. Ansätze dazu konnte man während der Proben zur Uraufführung und während des Empfangs danach erleben. Bei einem solchen Hören mag dann auch die Frage auftauchen, was denn das eigentlich musikalische an einer nationalen kulturellen Empfindung sei. ■