

Im Gespräch Sibylle Kayser / Wu Wei Von Bambusriesen und unechten Glissandi

SIBYLLE KAYSER: Herr Wu, Sie interpretieren den Solopart in Unsuk Chins Konzert für Sheng und Orchester aus dem Jahre 2009. Ich habe gelesen, dass es viele unterschiedliche Shengs gibt. Welches Instrument verwenden Sie für dieses Werk und wie genau funktioniert es?

WU WEI: Ich benutze eine modifizierte Sheng mit 37 Pfeifen. Modifiziert heißt, sie basiert auf der traditionellen Bambussheng, aber sie wurde für den modernen Gebrauch verändert. Die Sheng gehört zur Familie der Mundorgeln. Auf einer Windkammer, in die man durch einen Schnabel bläst, stehen Pfeifen aus Bambusrohren. Dieses Instrument existiert in China bereits seit dem 11. Jahrhundert vor Christus und gilt als eines der wichtigsten Instrumente der klassischen chinesischen Musik. Natürlich war das alte Instrument kleiner und hatte weniger Pfeifen. Später waren 17 Pfeifen der Standard. Im 6. Jahrhundert hat sich das Instrument über Korea nach Japan und anschließend über den gesamten asiatischen Raum verbreitet, bis hin nach Indien. In Sankt Petersburg übernahmen Instrumentenbauer Mitte des 18. Jahrhunderts das Prinzip der Durchschlagezunge, das so typisch ist für die Sheng, und entwickelten Instrumente wie Akkordeon, Mundharmonika oder Pumporgel. Der entscheidende Unterschied zwischen Sheng und etwa der Mundharmonika ist, dass bei der Sheng derselbe Ton durch Ein- oder auch Ausatmen erzeugt wird. Das ist Chance und Gefahr zugleich, denn ich kann dadurch sehr lange Töne spielen. Aber ich muss spezielle Techniken anwenden, damit – etwa bei der Flatterzunge oder beim Staccato – kein Unterschied zwischen dem Ein- und Ausatmen zu hören ist. Dazu kommt, dass ich enorm viel Luft verbrauche, weil auch durch die nicht gedrückten Pfeifen Luft strömt.

KAYSER: Heißt das, dass Sie maximal zehn Töne gleichzeitig spielen können, also pro Finger einen Ton?

WU: Nein, weil meine moderne Sheng mit einem raffinierten Klappensystem ausgestattet ist. Dadurch kann ich sehr viele Töne gleichzeitig spielen. Meine Professoren in Shanghai hatten in den 1980er Jahren die Idee mit den Klappen gehabt und die ersten modernen Shengs entwickelt. Ursprünglich waren Shengs diatonisch gestimmt, dieses Modell ist chromatisch. Aber mein Professor Weng Zhenfa wollte die Veränderung mit Respekt vor der Tradition vornehmen. Das heißt, er veränderte weder die Anordnung der Pfeifen noch die Klangqualität des Instruments. Daher sind die Pfeifen immer noch aus Bambus und nicht chromatisch auf- oder absteigend angeordnet – es ist ein kompliziertes, dreidimensionales Gebilde. Mit ihren 37 Pfeifen besteht diese Sheng eigentlich aus zwei Instrumenten: Die innere Reihe ist quasi die tiefere, die äußere Reihe mit den überwiegend kleineren Pfeifen entspricht weitgehend der höheren Sheng – aber es gibt keine scharfe Trennung zwischen den Lagen, die Pfeifen sind aus Gewichtsgründen gemischt angeordnet. Es ist also ein modernes chromatisches Instrument, das auf einem traditionellen fußt.

KAYSER: Damit ist das Instrument in dieser Form erst zirka vierzig Jahre alt?

WU: Genau. Und die Musik dafür ist sogar noch jünger. Zu Beginn der 1990er Jahre komponierte mein Professor Zhao Xiaosheng erste Stücke für diese Sheng, und zwar zwölftönige Musik. Ich war begeistert sowohl von der Machart als auch vom Klang – etwa wie wenn man Fugen auf Synthesizern spielt. Dann hatte ich die Chance, über den Deutschen Akademischen Austauschdienst nach Berlin zu fahren und ich lernte viele andere Musiker und Komponisten kennen. Sie waren alle sehr interessiert an meinem Instrument und einige schrieben Stücke dafür, die ich interpretierte.

KAYSER: Kann ich mir das vorstellen als eine Art von wechselwirksamer Zusammenarbeit zwischen Ihnen und KomponistInnen mit dem Ziel, neue Literatur für die Sheng zu kreieren?

WU: Ja genau – vor allem ist es eine Herausforderung sowohl für mich als auch für die KomponistInnen. Ich entdecke dabei immer wieder neue Klangmöglichkeiten. Die KomponistInnen tauchen völlig in den Kosmos dieses Instruments ein und ziehen ganze Aspekte für sich und ihre Musik heraus. Dabei bin ich auch für jeden Stil und jede Epoche offen. Ich spiele Barockmusik ebenso wie Jazz. Mein Schwerpunkt liegt aber ganz klar auf der zeitgenössischen Orchestermusik. Ich führe jedes Jahr drei bis fünf neue Sheng-Konzerte auf. Unter anderem haben Ondrej Adámek, Liza Lim, Enjott Schneider, Jukka Tiensuu, Bernd Richard Deutsch; Guus Janssen, Doonhong Shin und eben auch Unsuk Chin Werke für Sheng und Orchester geschrieben.

KAYSER: Worin besteht für Sie die Faszination, die Sheng gerade mit Orchester zu spielen?

WU: Bereits in China war ich als Sheng-Spieler Mitglied eines Orchesters. Dort gibt es viele großbesetzte Orchester mit traditionellen Instrumenten. Und darin sind meistens fünf Shengs in verschiedenen Lagen vertreten: ein Bass-, zwei Tenor- und zwei Sopran-Shengs. Bei einer Bass-Sheng sind die Pfeifen tatsächlich riesig, ich kann das Instrument nicht umfassen. Für die Orchestermusik ist die Sheng deshalb so wichtig, weil sie sehr obertonreich ist und sehr gut mit den anderen Instrumenten verschmilzt. Diese Eigenschaft gilt auch für die Sheng als Soloinstrument. Das hat mich immer schon fasziniert und das ist bis heute so geblieben.

KAYSER: Wie war die Zusammenarbeit mit Unsuk Chin? Hat sie als Koreanerin einen ähnlichen Zugang zur Sheng wie Sie?

WU: Unsuk Chin ist eine Ausnahmekomponistin und unglaublich vielseitig. Für sie steht ihre Herkunft nicht im Vordergrund – im Gegensatz zu Tan Dun, dessen Musik gleichsam als Fingerabdruck der chinesischen Musik angesehen wird. Unsuk Chin ist eine echte Kosmopolitin. So lautet der Titel ihres Werks für Sheng und Orchester aus dem Jahr 2009 *Šu*, was nicht etwa chinesisch ist, sondern altägyptisch und »Luft« heißt. Sie begreift dieses Instrument als Metapher für die Luft, die wir Menschen zum Leben brauchen – und umgekehrt: wir Menschen brauchen Musik wie die Luft zum Atmen. Ich halte diese Komposition für die beste, die jemals für Sheng und Orchester geschrieben worden ist. Bei den Proben in Tokyo bekam ich jedes Mal Gänsehaut, obwohl ich ja selbst gespielt habe.

KAYSER: Das hört sich aber doch nach einem eher asiatisch geprägten Ansatz an.

WU: Das stimmt natürlich. Unsuk Chin vereint beide Welten. Wir Asiaten sagen: Ein Ton ist ein multidimensionaler Raum. Daher geht es bei uns nicht darum, möglichst viele Töne zu spielen, im Gegenteil: je weniger Töne erklingen, desto schwieriger ist es. Für uns ist Musizieren im pentatonischen Klangraum eine Lebensaufgabe: Wie kann ich die Dimensionen eines jeden Tones öffnen? Folglich sind Anweisungen wie »mit viel Luft oder Kratzgeräuschen« für asiatische Musiker lediglich oberflächlich, denn uns geht es gerade darum, die Zwischenräume zu füllen. In Unsuk Chins Musik findet man die Struktur und Komplexität der westlichen Musik ebenso wie auch die Kraft der asiatischen Musik, die man im Ton selbst und auch zwischen den Tönen erlebt. Ihre Musik strahlt eine unglaubliche Energie aus. Im Vorfeld der Uraufführung habe ich mir wirklich Sorgen gemacht, wie ich es schaffe, über ein großbesetztes Orchester hinweg hörbar zu bleiben. Ich habe viel trainiert, sehr viel körperlich gearbeitet. Schließlich half mir, dass ich mir vorstellte, wie meine Klänge den Saal ausfüllen und durch die Wände dringen. Mittlerweile habe ich dieses Sheng-Konzert mehrfach auf der ganzen Welt aufgeführt und es ist für mich immer ein Highlight.

KAYSER: Wie schaffen Sie es, auf diesem Instrument mit festen Tonhöhen stufenlose Glissandi zu kreieren?

WU: Auf diese Idee ist Unsuk Chin gekommen. Sie lässt einfach mikrotonal erhöhte oder erniedrigte Töne schnell aufeinander folgen. Das Ergebnis ist quasi ein »unechtes Glissando«, das, wenn man es gut macht, vom Ohr jedoch für ein echtes Glissando gehalten wird.

KAYSER: Gehe ich recht in der Annahme, dass Sie bislang der einzige Interpret dieses Sheng-Soloparts sind?

WU: Ja, das stimmt. Dieses Instrument ist so komplex, es braucht Jahre, um darauf spielen zu können. Daher versuche ich seit 2013 als Professor für Sheng an der Musikhochschule in Shanghai, das Erbe zu wahren, neue MusikerInnen auf diesem einzigartigen Instrument auszubilden und sein Repertoire stetig zu erweitern. [Das Interview fand am 7. April 2022 statt.]