

Diaspora, Erinnerungen und kollektive Identität

Die Berliner Version des chinesischen Chorliedes

»So far, the sofa is so far«

Yangfei Du

Schlagworte: Chinesische Diaspora; Chormusik; Othering; Selbst-Orientalismus;
Eurozentrismus

Diaspora communities' musical practices offer a rich area of research in ethnomusicology, especially regarding music and migration. Despite abundant Chinese musicians in Germany, studies on their musical activities are limited compared to the USA. As an ethnomusicologist from China, the author combines insider and outsider perspectives to analyze the Chinese Academy Choir in Berlin. The study argues that younger generations of the Chinese diaspora in Germany actively resist "orientalism" and "self-orientalism". It examines how they use choral music from their homeland as a "marker of difference" compared to older generations. Using ethnography, which incorporates qualitative interviews, content analysis, and participant observation, the research examines the choir's musical practices within the framework of global social changes. The German version of the choir piece "So far, the sofa is so far" reflects the younger diaspora's cultural memory, values, aesthetics, and worldview. This study fosters intercultural comprehension between German and Chinese cultures, presenting a critical analysis of "othering" and "self-othering", progressing beyond self-orientalism and Eurocentrism.

Einleitung

Das musikalische Leben von Diasporagemeinschaften bietet ein spannendes Forschungsfeld für musikethnologische Studien zu Musik und Migration. Der Begriff Diaspora bezeichnet die Zerstreuung von Menschen mit gemeinsamer geographischer oder kultureller Herkunft in verschiedene Teile der

Welt. Solche geografisch verstreuten Gemeinschaften pflegen oft eine aktive Verbindung zu ihrem Ursprungsland (vgl. Chatterjee 2023, S. 35). Die sozialen und kulturellen Erfahrungen sowie die Erinnerungen und Vorstellungen chinesischstämmiger Einwanderer*innen lassen sich gut mit dem Konzept der Diaspora beschreiben. Um jedoch die tieferen Bedeutungen und Implikationen diasporischer Bedingungen in chinesisch-deutschen kulturellen Ausdrucksformen und Praktiken zu erforschen, reicht eine bloße Beschreibung dieser Phänomene nicht aus. Notwendig ist eine ethnographische Untersuchung, die diese Erfahrungen interpretiert und deutet (vgl. Geertz 1987). In diesem Artikel wird Diaspora daher nicht nur als beschreibender Begriff verwendet, sondern auch als analytische Kategorie herangezogen. Ein musikethnographischer Ansatz (Zheng 2010, S. 11) dient dabei als Grundlage, um die komplexen Verflechtungen zwischen globalen Ordnungen und lokalen kulturellen Reaktionen zu reflektieren. Auf diese Weise wird die oft ›westlich‹¹ geprägte Vorstellung einer bipolaren Ordnung des globalen Systems kritisch hinterfragt.

Gemäß dem chinesischen Motto »Musik kennt keine nationalen Grenzen« (音樂無國界) hat Musik für die chinesische Diaspora in Deutschland eine besondere Rolle übernommen. Sie dient als wirksames Mittel, um gegenseitiges Vertrauen aufzubauen, Bekanntschaften zu vertiefen und Gemeinschaft zu stiften. In Deutschland haben sich mittlerweile mehrere Chöre formiert, die überwiegend aus Mitgliedern der chinesischen Diaspora bestehen. Diese Menschen haben ihr Heimatland verlassen und ein neues Zuhause in Deutsch-

¹ Die binäre Unterteilung der Welt in ›westliche‹ und ›östliche‹ Territorien sollte kritisch hinterfragt werden, da sie eine übermäßige Vereinfachung der komplexen kulturellen und geopolitischen Realitäten darstellt. Die chinesische Definition und das Verständnis dessen, was als ›Westen‹ gilt, haben sich im Laufe der Geschichte erheblich gewandelt. Während der Qing-Dynastie (1644-1912) wurde der Begriff ›Westen‹ primär auf Europa und Nordamerika angewendet. Diese Auffassung des ›Westens‹ ist seitdem im wissenschaftlichen Diskurs fest verankert und beeinflusst bis heute die chinesische Gesellschaft. Dies bildet den Bezugspunkt für meine eigene Verwendung dieser Begriffe in dem vorliegenden Artikel.

land gefunden. Als transkulturelle² und transnationale³ Individuen erleben sie jedoch häufig Situationen, in denen ihre kulturelle Identität als instabil wahrgenommen wird oder sich nicht ausschließlich über ihre Nationalität definieren lässt. Chinesische Chöre entwickeln in diesem Kontext ein eigenes kulturelles Symbol, indem sie Musik aus ihrer Heimat praktizieren und aufführen. Diese musikalische Praxis fungiert als *marker of difference*⁴ und betont ihre kulturelle Individualität innerhalb der deutschen Gesellschaft. Einerseits nutzen sie das chinesische Repertoire, um ihre Identität zu bewahren und sich als eigenständige soziale Gruppe gegenüber deutschen Chören zu präsentieren. Andererseits signalisiert diese Differenz auch ein Bestreben, Teil einer kosmopolitischen Gesellschaft zu sein.

Dieses Phänomen verdeutlicht, dass die chinesische Diaspora in Deutschland trotz ihres transkulturellen Charakters durch Chormusik eine *kollektive Identität*⁵ aufzubauen versucht. Diese Identität bietet den Chormitgliedern

- 2 *Transkulturalität* bedeutet nicht die bloße Kombination von Elementen aus verschiedenen Kulturen, sondern die Schaffung von etwas Neuem und Unvorhersehbarem durch den Kontakt und die Begegnung von Kulturen. Der Begriff betont das Potential von Kulturen, sich gegenseitig zu beeinflussen und auf neue Weise zu transformieren, und lehnt die Vorstellung ab, Kultur sei etwas Starres oder Unveränderliches (vgl. Bhabha 1994, S. 1).
- 3 *Transnationalität* beschreibt neue Muster und Formen sozialer Verbindungen, die jenseits der Grenzen von Nationen und Staaten entstehen. Der Begriff betont die Bedeutung von Netzwerken, die nicht durch territoriale Grenzen beschränkt sind, sowie die Entstehung neuer Formen von Identität und Zugehörigkeit, die nicht an nationale Grenzen oder Identitäten gebunden sind (vgl. Appadurai 1996, S. 33).
- 4 Der Begriff *marker of difference* wird oft in Verbindung mit dem Konzept des *Othering* in den Bereichen Soziologie, Kulturwissenschaften und kritischer Theorie verwendet, um zu untersuchen, wie Gesellschaften und Einzelpersonen Unterscheidungen zwischen sich selbst und anderen aufgrund von Merkmalen wie Rasse, Ethnizität, Kultur, Religion oder anderen wahrgenommenen Differenzen schaffen (vgl. Hall 1997, S. 223–289). *Othering* beschreibt Prozesse, bei denen ›Andere‹ konstruiert werden, deren Subjektivität nicht der einer selbstherrlichen Gemeinschaft entspricht. Das ›Andere‹ wird oft als kulturell und/oder rassistisch verschieden von der Gemeinschaft betrachtet und daher als ›minderwertig‹. Es dient als Instrument zur Abgrenzung und zur Behauptung von Macht (vgl. Spivak 1988).
- 5 *Kollektive Identität* ist das Ergebnis eines gemeinsamen Bewusstseins, einer gemeinsamen Geschichte und gemeinsamer Erfahrungen, die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und der Abgrenzung von anderen Gruppen erzeugen (vgl. Smith 1991). Aleida Assmann argumentiert, dass das kulturelle Gedächtnis dazu beiträgt, die kollektive Identität zu prägen, indem es gemeinsame Geschichten, Mythen, Rituale und Erinne-

eine Plattform, um gemeinsame Verbindungen zu knüpfen und zu reflektieren. Die Gruppen setzen sich aus chinesischen Mitgliedern unterschiedlicher Nationalitäten, ethnischer Hintergründe, Regionen und Generationen zusammen. Sie sprechen verschiedene Sprachen und haben ihre Ausbildungen in unterschiedlichen Zeiten und Kulturräumen erhalten. Während die ältere Generation⁶ der Diaspora die chinesische Chormusik meist als nationales Kulturgut betrachtet, verfolgt die jüngere Generation oft andere Ziele und Herangehensweisen. In diesem Artikel konzentriere ich mich darauf, diesen Veränderungsprozess anhand der musikalischen Praxis des Chinesischen Akademikerchors Berlin als Fallstudie zu untersuchen. Dabei schöpfe ich auch aus meiner mehrjährigen Erfahrung als aktive Teilnehmerin in diesem Chor. Zentraler Bezugspunkt dieser Analyse ist die musikalische und philosophische Ausrichtung des Rainbow Chamber Choir Shanghai (上海彩虹室内合唱团), der dem Chinesischen Akademikerchor Berlin als Vorbild dient.

Dabei stehen zwei Forschungsfragen im Fokus: Wie arrangiert die jüngere chinesische Diaspora in Deutschland ihre Chormusik aus dem Herkunftsland als *Marker der Differenz* im Vergleich zur älteren Generation? Welche Bedeutung hat diese neue Ausdrucksform kultureller Identität durch chinesische Chormusik im Kontext der allgegenwärtigen, oft westlich geprägten Vorstellung von der bipolaren Ordnung des globalen Systems? Meine These lautet, dass die jüngere chinesische Diaspora in Deutschland mithilfe ihrer Chormusik versucht, sich sowohl vom *Selbst-Orientalismus*⁷ als auch von der eurozentrischen Bewertung ihrer Kultur zu distanzieren – Haltungen, die von der älteren Generation bevorzugt wurden. Um die tieferen Bedeutungen und Implikationen der kulturellen Ausdrucksformen und Praktiken zu untersuchen, greift diese Forschungsarbeit auf qualitative empirische Methoden zurück.

rungen bewahrt und weitergibt. Diese kollektiven Erinnerungen werden in der Gesellschaft geteilt und dienen als Grundlage für die Konstruktion von Identität und Zusammengehörigkeit (vgl. Assmann 2006).

6 Die Bezeichnung ältere Generation bezieht sich auf die chinesische Diaspora, die nach der Kulturrevolution in China in den 1980er Jahren nach Deutschland gekommen ist.

7 Edward Saids Konzept des *Orientalismus* bezieht sich auf die Art und Weise, wie »der Westen« (insbesondere Europa und die USA) den ›Nahen Osten‹ und andere ›nicht-westliche‹ Regionen kulturell, politisch und sozial konstruiert und darstellt (vgl. Said 1978). *Selbst-Orientalismus* bezeichnet die Internalisierung ›westlicher‹ Stereotype und Vorurteile gegenüber der eigenen ›nicht-westlichen‹ Kultur oder Gesellschaft. Dies kann zu einer verzerrten Selbstwahrnehmung führen.

Vorgehensmethode und Standortbeschreibung

In methodischer Hinsicht basiert dieser Artikel auf einer Fallstudie zur musikalischen Praxis des Chinesischen Akademikerchors Berlin. Die Untersuchung wird mithilfe qualitativer Interviews, Inhaltsanalysen und teilnehmender Beobachtungen durchgeführt, die beforschte Praxis wird im Kontext globaler sozialer Wandlungsprozesse interpretiert. Daten werden sowohl aus teilnehmenden Beobachtungen (etisch) als auch aus Interviews (emisch) erhoben. Diese Daten resultieren aus direkter Interaktion »von Mensch zu Mensch (face to face), von Mensch zu Gruppe, im Kontext gemachter Erfahrungen, eigenen Erlebens und/oder engagierten Handelns« (Baumann 2009, S. 3). Neben den Daten aus Beobachtungen und Interviews wird auch die Chormusik als relevante Artikulation kultureller Differenz berücksichtigt. Sie bietet Einblicke, wie die Vertreter*innen der chinesischen Diaspora ihre kollektive Identität vermitteln, verändern, weitergeben oder anfechten, um in den Ländern, die sie zu ihrem neuen Zuhause gemacht haben, ein Gefühl der kulturellen Zugehörigkeit zu erlangen. Zur Darstellung der Forschungsergebnisse wird eine ethnographische Analyse in Form der *Dichten Beschreibung* (Geertz 1987) verfasst, die detaillierte Beobachtungen mit Interpretation verbindet.

Aufgrund meiner langjährigen Tätigkeit als Klavierbegleiterin und Vorstandsmitglied (2008–2016) des Chinesischen Akademikerchors Berlin sowie meines deutsch-chinesischen Hintergrundes werden die Daten durch eine Kombination aus Insider- und Outsider-Perspektive in synchroner und diachroner Dimension interpretiert. Wie Kaschuba in seinem Konzept der *Verstrickung von Forschern in soziale/kulturelle Welten* betont, sind Forscher*innen Teil der sozialen und kulturellen Kontexte, die sie erforschen (vgl. Kaschuba 2015, S. 111–113). Persönliche Erfahrungen, Werte und Vorannahmen können ihre Forschung bewusst oder unbewusst beeinflussen – sowohl positiv, indem sie ein tieferes Eintauchen in die untersuchten Phänomene und eine empathischere Beziehung zu den Forschungsteilnehmenden ermöglichen, als auch negativ, durch mögliche Verzerrungen oder mangelnde Reflexivität. Die Reflexion der eigenen Involviertheit und die bewusste Berücksichtigung der eigenen Position sind daher wichtige Aspekte (vgl. Baumann 1990, S. 27), um die Forschungsethik zu verbessern und kritische, verantwortungsvolle Forschung zu betreiben.

Um Vorurteile und fehlende Reflexivität zu minimieren, begann ich diese Untersuchung erst nach einer mehrjährigen Pause von meiner aktiven Mitarbeit im Chor. Dieser Wechsel von der Insider- zur Outsider-Rolle erlaubt eine

differenzierte Interpretation der Daten durch einen Dialog zwischen Innen- und Außenperspektive. Die bewusste Reflexion meiner Involviertheit wird in diesem Artikel zwar nicht explizit thematisiert, fließt jedoch implizit in die theoretischen Ansätze und in die angestrebte Objektivität der Diskussion ein. Die Forschung stützt sich auf unterschiedliche theoretische Ansätze und Konzepte, die dazu dienen, alternative Perspektiven zu berücksichtigen und meine Vorannahmen kritisch zu hinterfragen. Dieses Vorgehen ermöglichte es, Verzerrungen zu vermeiden und eine breitere Perspektive auf die Forschungsfragen einzunehmen.

Als Musikethnologin verfolge ich eine holistische kulturanthropologische Perspektive, um die Praxis des Chinesischen Akademikerchors sowohl synchron als auch diachron zu interpretieren und zu deuten. Dies bedeutet, dass die Vorgehensweise der chinesischen Diaspora nicht nur anhand von Interviews und Beobachtungen aus der Feldforschung analysiert, sondern auch im historischen Kontext der Verwestlichung der chinesischen Musik und des Selbst-Orientalismus betrachtet wird. Ein zentraler Aspekt der ethnographischen Beschreibung ist die Analyse der Musik und der ideologischen Einstellungen des Rainbow Chamber Choir Shanghai. Dieser Chor hat das musikalische Engagement des Chinesischen Akademikerchors Berlin wesentlich beeinflusst. Daher beschreiben die folgenden Kapitel die theoretischen Grundlagen, die Geschichte der Verwestlichung der chinesischen (Chor-)Musik, den Rainbow Chamber Choir Shanghai sowie seine Darstellung des Liedes »So far, the sofa is so far« in China und in der deutschen Version, wie sie vom Chinesischen Akademikerchor Berlin aufgeführt wurde.

Erinnerung und kollektive Identität in der Diaspora

In unterschiedlichen politischen Kontexten sehen sich Diasporagemeinschaften oft gezwungen, ihre Identität und Kultur in einer neuen Umgebung zu bewahren. Dabei spielen Erinnerungen eine bedeutende Rolle. Diese können durch kulturelle Praktiken, Rituale, Lieder, Geschichten und andere Formen der Folklore weitergegeben werden. Sie fungieren als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, indem sie den Mitgliedern der Diaspora ermöglichen, ihre ›Wurzeln‹ zu spüren und ihre kulturelle Identität zu stärken. Die Art und Weise, wie individuelle und kollektive Erinnerungen aus dem Gedächtnis abgerufen werden, trägt wesentlich zur Formung und Prägung ei-

ner gemeinsamen Gruppenidentität bei. Daher sind Theorien des kollektiven Gedächtnisses zugleich Theorien kollektiver Identität:

»Sie versuchen, gesellschaftliche Sinnstiftungsprozesse über das Bestreben von Gruppen zur kollektiven Erinnerung, d.h. zur Kontinuierung gruppenrelevant er Erfahrungsbestände zu erklären.« (Erll und Nünning 2010, S. 159)

Nach dem Ägyptologen Jan Assmann (1999) lassen sich drei Formen des Gedächtnisses unterscheiden – das individuelle, das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Diese bilden die begriffliche Trias kulturwissenschaftlicher Erinnerungsdiskurse. Erinnerung wird als ein sozialer Prozess verstanden, der in Bezug auf Kultur und Geschichte sowohl persönliche Erfahrungen reflektiert als auch den Austausch mit anderen einschließt. Während die autobiographischen Erinnerungen Teil des individuellen Gedächtnisses einer Person werden, werden sie im Austausch mit anderen wiederum im kollektiven Gedächtnis bewahrt, wie der Soziologe Maurice Halbwachs konstatiert:

»Meistens erinnere ich mich, weil die anderen mich dazu antreiben, weil ihr Gedächtnis dem meinen zu Hilfe kommt, weil meines sich auf ihres stützt. Zumindest in diesen Fällen hat die Erinnerung nichts Mysteriöses an sich.« (1985, S. 20)

Erinnerungen aus vielfältigen, auch dominanten, subalternen oder widerständigen Erzählungen dienen als Ressourcen für die Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses. Dabei ist jedes kollektive Gedächtnis von den spezifischen räumlichen und zeitlichen Kontexten der Gruppe abhängig, innerhalb derer die Erinnerungsarbeit von Individuen geleistet wird (vgl. Halbwachs 1952, S. 20–21).

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann versteht Gedächtnis als ein Programm der Selbstbindung größerer Wir-Gruppen (vgl. 2006, S. 59). Dazu zählen Rituale und Traditionen, mit denen Nationen ihre Vergangenheit lebendig halten. Der Nationalstaat nutzt das Gedächtnis, um durch selektive historische Bezüge die nationale Geschichte zu konstruieren. Ähnlich wie das individuelle und kommunikative Gedächtnis unterliegt auch das kulturelle Ge-

dächtnis⁸ Dynamiken und Veränderungen. Es ist nicht stabil, sondern muss gesamtgesellschaftlich diskutiert und ausgehandelt werden, um eine nationale Geschichtsnarration zu konstruieren (vgl. Jan Assmann 2006, S. 67–75). Für kulturelle Minderheiten wie Diasporagemeinschaften erfüllt das Gedächtnis eine besondere Funktion: Es hilft, die Vergangenheit lebendig zu halten und dabei eine Identität sowie ein Zugehörigkeitsgefühl an neuen Wohnorten zu entwickeln. In diesem Sinne fungiert die Trias der Erinnerung als Baustein für die Konstruktion einer kollektiven Identität in der Diaspora und als Bindeglied zwischen ihren Mitgliedern.

Musikalische Modernisierung in China durch westliche klassische Musik und Populärmusik

Chorgesang hat in der chinesischen Kultur eine lange Tradition. Bereits in der ältesten chinesischen Gedichtsammlung, im *Altchinesischen Liederbuch* (*Shijing* 詩經, 11.-7. Jh. v. Chr.), wird Chorgesang erwähnt (vgl. Wu und Liu 1993). In der traditionellen Musik der Dong-Minderheit (侗族) und der chinesischen *Xiqu*⁹ finden sich ebenfalls Spuren dieser Praxis. Die chinesische Chormusik im westlichen Stil hingegen hat eine etwa hundertjährige Geschichte, die auf die musikalische Modernisierung Chinas zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgeht.

Jesuitenmissionare wie Tomas Pereira (1645–1708) brachten westliche Musik nach China. Nach dem ersten Opiumkrieg (1839–1842) begann der Modernisierungsprozess der »Selbststärkung« (自強), bei dem Bildungseinrichtungen nach westlichem Vorbild entstanden und traditionelle Werte in den Hintergrund traten. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde westliche Musik unter dem Motto »Chinesisches als Substanz, Westliches zur (technischen) Anwen-

8 Das kulturelle Gedächtnis ist »die Tradition in uns, die über Generationen, in Jahrhunder-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewusstsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.« (Jan Assmann 2006, S. 70)

9 *Xiqu* wird im westlichen Kontext oft als ›China-Oper‹ übersetzt. Jedoch unterscheidet sich *Xiqu* in der choreo-musikalischen Struktur, der poetischen, historischen und linguistischen Handlung, dem Aufführungskontext und der Überlieferungsmethode erheblich von der europäischen Oper. Anstatt des kolonialen Begriffs ›China-Oper‹ bevorzuge ich es, den originalen Titel zu verwenden.

dung« (Pohl 2018, S. 57) als ›ernste Musik‹ der Eliten etabliert¹⁰ – im Gegensatz zur ›populären Musik‹ und ›Volksmusik‹, eine Unterscheidung, die bis heute fortbesteht.

Chinesische Reformer*innen orientierten sich vor allem an der japanischen Musikerziehung, die auf westlicher Musikstruktur basierte (vgl. Utz 2002, S. 221). Bereits beim Übergang vom Kaiserreich zur Republik (1911) war westliche klassische Musik fester Bestandteil des kulturellen Lebens in China (vgl. Geiger 2009, S. 17). Viele Kinder und Jugendliche lernten damals ein westliches Instrument. Gleichzeitig suchten die kulturellen Eliten nach einer eigenen Identität in einem Spannungsfeld zwischen der als fortschrittsfeindlich empfundenen eigenen Tradition und der als unvermeidlich angesehenen Verwestlichung von Institutionen und Lebensstilen (vgl. Geiger 2009, S. 26).

Im Zuge der Entwicklung westlicher klassischer Musik in China entstandenen Gesellschaften, die sich der Modernisierung der traditionellen chinesischen Musik widmeten. Sie befassten sich insbesondere mit der Bewahrung und Reform der »nationalen Musik« – Guoyue (國樂) – unter dem Nationalismus der damaligen Zeit. Die sogenannte »Volksliedkampagne« (民歌運動) von 1918 führte zur Entstehung des Schulliedes (學堂樂歌), einer neuen Gattung, die westliche Melodien mit chinesischen Texten kombinierte (vgl. Liu, Gimm und Mittler, 1995). Dies spiegelte die Ambition wider, chinesische Volksmusik durch westliche Einflüsse zu modernisieren. Die Bewegung, stark vom Nationalismus geprägt, nutzte Lieder auf Grundlage der Volksmusik auch als Propagandainstrument.

Li Shutong (李叔同, 1880–1942) gilt als Vater der modernen chinesischen Chormusik im westlichen Stil (vgl. Gimm 2004). Seine Komposition »Reise in den Frühling« (春遊) während der Neuen Kulturbewegung (1910–1920) markierte den Beginn einer neuen Ära. Mit der Gründung der Lu Xun Kunstakademie (1938) in Yan'an intensivierte die Kommunistische Partei Chinas die Ausbildung in westlicher klassischer Musik. Bedeutende Werke, wie das Orchester- und Chorwerk »Der Gelbe Fluss« (黃河) von Xian Xinghai (1905–1945) entstanden in dieser Zeit (vgl. Utz 2002, S. 217).

Bis zum Ende der Kulturrevolution (1966–1976) waren viele Werke von nationalen Stilen geprägt, die auf westlicher Musik basierten. Nach Deng Xiao-

¹⁰ Konzerte und Opernaufführungen wurden einst als exklusive Ereignisse der Aristokratie angesehen, in denen die Komponist*innen als ernsthafte Künstler*innen mit großem Respekt und Anerkennung behandelt wurden (vgl. Ross 2008).

pings (1904–1997) »Reform- und Öffnungspolitik« (1978)¹¹ gewann die Populärmusik, insbesondere der Mandopop aus Taiwan, zunehmend an Bedeutung. Mit der Entwicklung und Popularisierung des Mandopop in China sahen sich viele klassische Chöre mit einer neuen Form konfrontiert, die eine Mischung aus klassischer Chormusik und chinesischer Populärmusik¹² darstellte. Dieser aktuelle Trend in der chinesischen Chormusik, der diese Verbindung von klassischer Chormusik und chinesischer Populärmusik aufgreift, zeigt sich auch in der Musik und im Marketing junger Chöre wie dem Rainbow Chamber Choir Shanghai. Dieser Chor gilt als Avantgarde der neuen chinesischen Chormusik und hat einen bedeutenden Einfluss auf den Chinesischen Akademikerchor Berlin ausgeübt.

Der Chinesische Akademikerchor Berlin

Die Einwanderung von Chines*innen nach Deutschland begann um 1870, als chinesische Seeleute und Matrosen sich in den Hafenstädten Bremen und Hamburg niederließen (vgl. Güttinger 2004, S. 32). Ein weiterer Teil der frühen Diaspora bestand aus chinesischen Studierenden, darunter der spätere chinesische Führer der KPCh, Zhou Enlai (1898–1976) und der Musiker

¹¹ Um den Übergang von der sozialistischen Planwirtschaft zur Modernisierung der Wirtschaftsstruktur unter der Führung der Kommunistischen Partei Chinas zu erreichen, leitete Deng Xiaoping 1978 die Reform- und Öffnungspolitik (改革開放) ein. Die innere Wirtschaftsreform verband er mit dem Programm der »Vier Modernisierungen« (四個現代化) – die Modernisierung der Landwirtschaft, der Industrie, der Verteidigung und von ›Wissenschaft und Technik‹. Gegenüber der übrigen Welt, insbesondere dem Westen, sollte und soll die Position Chinas im Welthandel verbessert und die Wirtschaft durch die Öffnung des Landes für ausländisches Kapital reformiert werden (He 2012, S. 52–53).

¹² Chinesische Populärmusik bezeichnet ein weites Konzept, das eine Vielzahl von kommerziell produzierten Genres und Stilen umfasst, darunter traditionelle chinesische Musik sowie westliche klassische Musik. Sie schließt sowohl traditionelle chinesische Popmusik als auch moderne Genres wie Mandopop, Cantopop, Rock, Rap, Hip-Hop und viele andere ein. Diese Musikrichtungen haben in China eine große Fangemeinde und sind ein wesentlicher Bestandteil der zeitgenössischen chinesischen Musikkultur.

Xiao Youmei¹³. Nach der Kulturrevolution entschieden sich viele chinesische Musiker*innen für eine Ausbildung in Deutschland, das in China als »Wiege der klassischen Musik« hochgeschätzt wird.

Der Chinesische Akademikerchor Berlin wurde 1995 gegründet. Das Wort »Akademiker« ist eine verkürzte deutsche Übersetzung des chinesischen Begriffs Xue You (學友), der »Lernende, Student*innen, Ausbilder*innen und Freund*innen« bedeutet. Der Chor bestand nicht nur aus Akademiker*innen, sondern auch aus Mitgliedern aller sozialen Gruppen der chinesischen Diaspora in Berlin. Das Repertoire des Chors umfasst hauptsächlich chinesische Volkslieder im Nationalstil sowie klassische Werke von Komponisten wie Beethoven, Brahms und Tschaikowsky (vgl. Jia 2011, S. 3).

Bis zum Beginn der COVID-19-Pandemie trat der Chor mit einem Programm aus chinesischer und westlicher klassischer Musik an deutschen Universitäten, auf internationalen Musikfestivals und im chinesischen Konsulat auf. In einer unveröffentlichten internen Dokumentation wurde das Ziel des Chors durch eine eigens erstellte Beschreibung artikuliert:

»Der Chor versteht sich als wichtige und kreative Organisation, die chinesische Student*innen, Wissenschaftler*innen und Expatriates in Deutschland zusammenbringt und das soziale Leben der chinesischen Diaspora bereichert. Er trägt aktiv dazu bei, Heimweh zu lindern, die chinesische Kultur im Ausland bekannt zu machen, die nationale Identität zu fördern und das Bild Chinas zu prägen.« (Jia 2011, S. 3)¹⁴

Im Jahr 2015 wurde der Chor als Verein (e.V.) in Berlin eingetragen. Mit dem Wechsel des Vorstands¹⁵ wurde das Repertoire um zeitgenössische chinesi-

13 Xiao Youmei (蕭友梅, 1884–1940) war ein an der deutschen Musikhochschule Leipzig ausgebildeter Komponist und hatte die erste moderne chinesische Musikhochschule in Shanghai geleitet (vgl. Redaktion der Chinesischen Akademie für Kunst/Institut für Musikwissenschaft 1984, S. 427).

14 Im Original: »作為團結海外中國學生、學者、旅德華人的一個重要的、富有創意的組織形式，柏林中國學友合唱團不僅豐富海外華人文化生活、撫慰海外同胞思鄉之情，同時也為在海外介紹中國文化、弘揚民族精神、塑造中國形象扮演著積極的角色。« – übersetzt ins Deutsch von Yongfei Du.

15 Im Jahr 2015 kam es zu einem Konflikt zwischen der älteren Generation und den jüngeren Mitgliedern. Sie konnten ihre Ziele und die ehrenamtliche Arbeit nicht miteinander vereinbaren. Infolgedessen wurden die alten Vorstandsmitglieder abgewählt und gründeten zusammen mit ihren Anhänger*innen den Chinesischen Kammerchor Berlin. Aufgrund der Inaktivität der neuen Vorstandsmitglieder seit der COVID-19-Pande-

sche und westliche Werke erweitert. Die jungen Chormitglieder, inspiriert von verschiedenen globalen Musikgenres und dem Rainbow Chamber Choir Shanghai, strebten danach, das musikalische und philosophische Konzept dieses Chores nachzuahmen und nicht länger an einem rein nationalen Stil festzuhalten.

Der Rainbow Chamber Choir Shanghai als innovatives Vorbild

Der Rainbow Chamber Choir Shanghai wurde 2010 von dem Dirigent Jin Chengzhi (*1987) und seinen Kommiliton*innen vom Shanghai Conservatory of Music gegründet. Der Chor führt sowohl klassische Werke als auch neu komponierte Stücke auf und hat sich durch humorvolle Lieder wie »So far, the sofa is so far« (感覺身體被掏空) eine große Online-Fangemeinde aufgebaut.

Jin Chengzhi und seine Chormitglieder bezeichnen sich als »Verteidiger der klassischen Musik« (Sohu 2017). Als Motto des Chores wurde das Zitat »Folge der Schöpfung der Welt und der Aufrichtigkeit der Eleganz« (造化隨順, 風雅之誠) des japanischen Haiku-Dichters¹⁶ Matsuo Bashō gewählt. Bashō erneuerte die spielerische Haiku-Dichtung und erhob sie zur ernsthaften Literatur, vergleichbar mit klassischer Dichtung.

Jin Chengzhi folgt diesem Konzept, indem er humorvolle Ausdrucksformen in die ernste chinesische Chormusik einbringt. Der Stil des Rainbow Chamber Choir Shanghai bewegt sich zwischen ›Eleganz‹ und ›Vulgarität‹, was es einem breiten Publikum ermöglicht, diese ›elegante‹ und ›populäre‹ Musik gleichermaßen zu verstehen. Diese Idee spiegelt das chinesische Idiom *Yasu Gongshang* (雅俗共賞) wider, das seit der Tang-Dynastie (618–907) für Werke steht, die von Menschen aller Bildungsniveaus geschätzt werden können. Chinesische Musiker*innen übernehmen bis heute dieses Konzept und schaffen Werke, die ›Hochkultur‹ als auch ›Niederkultur‹, ›ernste Musik‹ und ›Unterhaltungsmusik‹, ›populäre Musik‹ und ›elegante Musik‹ in sich vereinen, um ein breites Publikum zu erreichen.

Jin Chengzhi bezeichnet sich als ernsthaften Komponisten und Musiker, der klassische Kompositionstechniken rigoros anwendet und in Proben inten-

mie übernahmen die alten Vorstandsmitglieder des Chinesischen Kammerchors Berlin im Jahr 2024 wieder die Leitung des Chinesischen Akademikerchors.

¹⁶ Haiku ist eine traditionelle japanische Gedichtform, die heute weltweit verbreitet ist und als die kürzeste Gedichtform der Welt gilt (vgl. Harder 2020).

siv an der Musik und der Gesangstechnik arbeitet. Für ihn bedeutet Ernsthaftigkeit ein Respekt vor der Musik, was sich in seinen sorgfältig komponierten und humorvoll präsentierten Chorwerken widerspiegelt.

Jin sieht die chinesische Chormusik derzeit in einem Transformationsprozess, in dem die Grenzen zwischen ernster und nicht-ernster Musik verschwimmen (vgl. Baidu Baike 2023). Durch die Schaffung von Chormusik in einem hybriden Stil, der populäre und humorvolle Internet-Phrasen integriert, wird seine Musik von den chinesischen Medien als Vertreter des neuen chinesischen Chorgesangs der 2020er Jahre bezeichnet. Ein Beispiel für ein solches Chorwerk ist »So far, the sofa is so far«, das von der chinesischen Diaspora in Berlin arrangiert und aufgeführt wurde.

Das chinesische Chorlied »So far, the sofa is so far«

Ein Chor aus Shanghai singt über das Arbeitsleben in Beijing, wo die stärkste berufliche Konkurrenz in China stattfindet.¹⁷ Das Lied verbindet nationale Phänomene wie Square Dancing¹⁸ und Webcasting mit globalen Alltagsphänomenen. Der Protagonist, ein junger Chinese, beobachtet abends die Rentner*innen, die auf dem Platz tanzen, und denkt über sein Leben nach. Er fragt sich, ob das alles ist, was seine Jugend ausmacht. Er hat einen Chef namens David, der täglich um 18 Uhr seine Angestellten kontrolliert und durch abendliche Besprechungen indirekte Überstunden einfordert. Der Protagonist muss jedoch seinen Vater vom Flughafen abholen. »Hast du kein Zuhause?«, fragt er seinen Chef. Er fühlt sich ausgelaugt, fast wie ein erschöpfter Hund, aber tut so, als wäre er nicht müde.

Der Text beschreibt die Erschöpfung junger Büroangestellter. Besonders der tägliche Pendelverkehr von den Vororten Beijings ist eine Herausforde-

17 Ausführlichere Ausschnitte aus dem Originaltext finden sich im Anhang des Artikels.

18 Square Dancing, nicht zu verwechseln mit dem US-amerikanischen Square Dance, ist eine beliebte Freizeitaktivität in China. Es handelt sich um einen Gruppentanz, bei dem vor allem ältere Frauen auf öffentlichen Plätzen, in Parks oder Gemeinden synchron zu populärer Musik tanzen. Die Tänzerinnen bilden oft quadratische oder rechteckige Formationen und folgen choreografierten Schritten. In den letzten Jahren hat Square Dancing in China enorm an Popularität gewonnen und dient als soziales sowie körperliches Aktivitätsprogramm für die Teilnehmer*innen. Es bietet eine Gelegenheit für Menschen, sich zu treffen, Spaß zu haben und gemeinsam körperlich aktiv zu sein (Du 2024, S. 97, 162 und 250).

rung. Er fragt sich: »Wie kann ich mich entspannen?« Die Antwort ist einfach: »Ich kann mich nur auf mein Sofa zurückziehen. Ich kann nur von Pfannkuchen träumen.« Er fragt humorvoll: »Wer braucht schon Schlaf? Was für eine Zeitverschwendug! Wer muss essen? Powerpoint ist wie ein Vitamin.«

Das Stück behandelt das weit verbreitete Thema der Erschöpfung und Frustration der jungen Generation in China. Dabei wird der Alltag als herausfordernder Hintergrund verwendet und mit humorvollen und ironischen Texten kombiniert. Um die Thematik zu verstärken, trägt das Chorensemble bei der Aufführung schwarze Anzüge und Hundehören. In einem künstlerischen Moment trennt Jin die männlichen von den weiblichen Stimmen im Refrain, was eine kommunikative Handlung im Alltag widerspiegelt. Die Verwendung des Begriffs »Single Dog« (單身狗), der sich seit 2001 im chinesischen Internet etabliert hat, spielt eine zentrale Rolle. Der Hund symbolisiert dabei die Angst vor Einsamkeit und Abhängigkeit von anderen, gleichzeitig aber auch Treue und eine gewisse Intelligenz. Für die Chines*innen ist er eine treffende Beschreibung für Singles, die auf eine passende Partnerschaft warten. Ausgehend von »Single Dog« haben sich auch Begriffe wie »Overtime Dog« und »Literary and Art Dog« entwickelt, die unterschiedliche Facetten des Massenhumors¹⁹ ausdrücken. Sie werden in den Texten der Chormusik verwendet, um das Gefühl der Erschöpfung auszudrücken: »Ich fühle mich ausgelaugt. Ich bin hundemüde, und jeder Hund braucht ein Sofa, aber das Sofa ist so weit weg«. Die Grenzen zwischen den Identitäten ›Ich‹, ›Wir‹ und ›Hund‹ verschwimmen in diesem Kontext. Die junge Generation versteht sich wie ein Haustier, das ohne Selbstbestimmung und Freiheit lebt.

Für die Melodie hat Jin auf Mandopop-Songs aus chinesischen Filmen wie »Kungfu Hustle« (2004) und »Happiness Is the First« (1999) zurückgegriffen, die vom chinesischen Superstar Li Ming (*1966) synchronisiert wurden. Während des Konzerts tragen die Sänger*innen zunächst ernst schwarze Anzüge, was den Eindruck eines klassischen Musikstücks vermittelt. Doch sobald sie beginnen zu singen, wird das Publikum nicht nur von den humorvollen Texten überrascht, sondern auch von den Tiergeräuschen, die die Sänger*innen zur

¹⁹ Massenhumor ist ein wichtiger Bestandteil der chinesischen Popkultur und wird häufig in Form von Witzen, Scherzen und anderen humorvollen Ausdrücken verwendet, um über alltägliche Themen wie Politik, Gesellschaft und Kultur zu sprechen. Solcher Humor ist oft gekennzeichnet durch eine spezielle Sprache und verbreitet sich in den sozialen Medien rasant.

Unterstreichung der Komik imitieren. Ein Zuschauer bemerkte auf Sina Weibo²⁰ im Netz: »Die Lieder des Chors haben meinen Eindruck von dem Genre verändert. Hohe Kunst kann sich auch mit Massenkultur verbinden.«

Diese Chormusik, komponiert und vorgetragen von hybriden Charakteren, verbindet verschiedene Musikformen, Künste und Sprachen aus verschiedenen Zeiten und Orten und löst die Grenzen von Raum, Zeit und Identität auf. Das Video von »So far, the sofa is sofar« wurde auf Sina Weibo veröffentlicht und erhielt innerhalb von sieben Stunden drei Millionen Klicks. Dank des Internets hat diese Art von Chormusik eine große Fangemeinde und erfreut sich nicht nur in China, sondern auch in Berlin großer Beliebtheit.

Die Berliner Version von »So far, the Sofa is so far«

Die damalige Dirigentin des Chinesischen Akademikerchors in Berlin hat das Lied »So far, the sofa is so far« ausgewählt, um die Herausforderungen und Widersprüche des Lebens und Studiums der chinesischen Diaspora in Berlin zu thematisieren. Bei der Gala zum Chinesischen Frühlingsfest 2018, organisiert von chinesischen Student*innen in Berlin, präsentierte der Chor dieses populäre Stück. Für die Berliner Aufführung wurden die Melodien mit verändertem Text in Chinesisch, Deutsch und Englisch kombiniert, um die Gegensätze der kulturellen Traditionen sowie die alltäglichen Herausforderungen der Chinesen*innen in Berlin zu verdeutlichen.²¹

Das Lied beginnt mit dem Ruf von Krähen, der in Deutschland oft zu hören ist, in China jedoch Unglück symbolisiert. Dies dient als symbolischer Aufpunkt für das Lied, in dem die frischen Eindrücke von neu angekommenen chinesischen Student*innen in Berlin beschrieben werden. Diese merken bald, dass die Stadt nicht immer dem entspricht, was sie sich erträumt haben. Der Herbst bringt Schnee, der kalte Wind wirbelt die Blätter durch die Straßen. In ihren Gedanken fragen sie sich: »Ist das meine ›Poesie und ferne Orte (詩

20 Sina Weibo ist eine beliebte chinesische Social-Media-Plattform, die als Mischung aus Twitter und Facebook betrachtet werden kann. Sie ermöglicht den Nutzer*innen, kurze Textnachrichten, Bilder, Videos und andere Inhalte auszutauschen und sich mit anderen zu vernetzen. Sina Weibo ist in China weit verbreitet und spielt eine wichtige Rolle in der Online-Kommunikation und im Informationsaustausch.

21 Ausführlichere Ausschnitte des Textes finden sich im Anhang.

和遠方)²²? « Sie sehen sich mit einer Realität konfrontiert, die weit von ihren romantisierten Vorstellungen entfernt ist.

Besonders die deutsche Bürokratie treibt sie zur Verzweiflung. Termine für die Anmeldung des Wohnsitzes, für die Verlängerung der Aufenthaltserlaubnis oder für einen Arztbesuch sind oft erst Monate später verfügbar. Eine Mitarbeiterin am Empfang erklärt lapidar: »Oh, tut mir leid. Der nächste Termin ist erst in einem halben Jahr.« Ironisch denken die Student*innen: »Das ist zu spät, in einem halben Jahr geht es mir von selbst besser.« Sie teilen ihre Probleme in den chinesischen sozialen Medien, wo Freund*innen, die sich lange nicht gemeldet haben, plötzlich wieder auftauchen und um den Versand von deutschen Milchpulver nach China bitten.²³ Die chinesischen Student*innen fühlen sich zunehmend erschöpft. Sie klagen: »Warum ich? Ich muss noch Hausarbeiten schreiben und Literatur lesen. Jeden Tag gibt es Deadlines, eine große Tasse Kaffee begleitet mich. Mein Magen ist leer, so leer, dass ich fast umkippe.« Sie erleben eine körperliche und emotionale Erschöpfung: »Ich friere wie ein Hund, um mich aufzuwärmen, muss ich zittern. Achtzehn Tage ohne Sonne und ich muss jeden Tag eine dicke Jacke tragen. Der Sturm hat den öffentlichen Verkehr lahmgelegt.«

Der Liedtext beschreibt zugespitzt und in klischeehafter Form den Alltag der in Deutschland lebenden chinesischen Student*innen. Trotz kultureller Unterschiede passen sie sich schnell an die deutsche Kultur sowie das deutsche Wetter und Arbeitssystem an. Der Kontrast zwischen chinesischer und deutscher Ess- und Arbeitskultur stellt sie allerdings vor ein Dilemma. Ihre Freund*innen in China haben jedoch kein Verständnis für ihre herausfordern-de Situation. Aus Gründen der chinesischen Moral können sie die Bitten aus China nicht ablehnen, obwohl sie eigentlich keine Kapazitäten dafür haben.

Die chinesischen Student*innen in dem Lied vermissen das Essen ihrer Heimat und würden am liebsten sofort ein Flugticket kaufen, um mit ihren

²² »Poesie und ferne Orte« ist eine Kurzformel für die Lebenseinstellung des chinesischen Komponisten und Schriftstellers Gao Xiaosong: Das Leben besteht nicht nur aus gedankenlosem Dahintreiben, sondern auch aus Poesie, die das Herz berührt.

²³ Es gibt mehrere Gründe, warum Chines*innen Milchpulver lieber aus Europa als aus China kaufen. Einer der Hauptgründe ist die Sorge um die Lebensmittelsicherheit und Produktqualität. In der Vergangenheit gab es in China mehrere Skandale im Zusammenhang mit Milchpulver, bei denen Produkte mit minderwertigen oder gesundheits-schädlichen Inhaltsstoffen in den Handel gelangten. Dies führte zu einem Vertrauens-verlust in einheimische Marken und zu einem verstärkten Interesse an ausländischen Produkten, insbesondere aus Ländern mit strengen Qualitätskontrollen.

Familien in China das traditionelle chinesische Neujahrsfest zu feiern. Doch dann stehen Prüfungen an. Sie sprechen sich Mut zu: »Wer braucht schon Urlaub? Lernen macht mich glücklich. Wer braucht Essen? Powerpoint ist mein Vitamin.« Viele wünschen sich ein Zimmer im Studentenwohnheim, aber oft müssen sie mehr als ein halbes Jahr warten. Sie beherrschen Deutsch immer noch nicht und können deswegen oft nur lächeln. Ihre Körper sind in Berlin, aber ihre Gedanken sind in China. Sie wollen ihr Studium schnell beenden, um nach Hause zu ihren Eltern zurückzukehren.

Durch ihre musikalische Interpretation versuchen die Chormitglieder in Berlin eine kollektive Identität als chinesische Diaspora in Deutschland zu konstruieren, obwohl sie aus unterschiedlichen Lebensbereichen stammen und verschiedene Nationalitäten haben. Wie der Rainbow Chamber Choir Shanghai verwendet der Chinesische Akademikerchor Berlin in seinem Gesangstext Internet-Schlagwörter auf Chinesisch, Deutsch (z.B. wie *Termin*) und Englisch (z.B. wie *diss.* – Abkürzung von *disrespect* und *disparage*) und benutzt die Hundemetapher. Um den Prozess ihrer Akkulturation zu beschreiben, beziehen sie auch die Erfahrungen von seit längerer Zeit in Deutschland lebenden chinesischen Einwander*innen mit ein. Da der genaue Zeitraum nicht festgelegt ist und ihre Erlebnisse in Berlin sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft umfassen können, sind ihre Texte als raum- und zeitlose Informationen charakterisierbar.

Rezeption der Berliner Version

In einem Interview erklärt die ehemalige künstlerische Leiterin des Chinesischen Akademikerchors Berlin, Xialian Yao²⁴:

»Die chinesischen Chormitglieder haben sich nicht in erster Linie aufgrund gemeinsamer musikalischer Vorlieben zusammengefunden, sondern aus dem Bedürfnis heraus, eine Gemeinschaft (in Berlin) zu bilden, die ihnen ein (familiäres) Zusammengehörigkeitsgefühl vermittelt.«

Dass der Chor kein professioneller ist, merken junge Student*innen wie Xialian Yao schnell. Nach der ersten Aufführung der deutschen Version von »So

²⁴ Aufgrund des Datenschutzes sind die hier verwendeten Namen Pseudonyme.

far, the sofa is so far« an der Technischen Universität Berlin schlossen sich viele chinesische Student*innen dem Chor an, verließen ihn jedoch rasch, da das restliche Repertoire nicht ihren Erwartungen entsprach. Denn der Chor hat für die festen Mitglieder eine andere Bedeutung als für die jungen Student*innen. Während diese die Gemeinschaft als eine Art Familie sehen, suchen die jüngeren Student*innen nach etwas anderem.

Xialian Yao, Absolventin des Studiengangs Musik und Bewegung an der Universität der Künste Berlin, wollte sich einer geselligen Musikgruppe in Berlin anschließen. Als Musikerin konnte sie sich jedoch nicht mit der Ästhetik der Chorstücke im nationalen Stil identifizieren, die dort oft gesungen wurden. Für sie sollte der Chor sich nicht ausschließlich auf ›Rote Lieder²⁵ und deren politische Bedeutung fokussieren, sondern durch verschiedene kulturelle Einflüsse auf sich aufmerksam machen. Ihre Idee war, dass der Chor nicht nur chinesische Student*innen ansprechen, sondern auch ein deutsches Publikum erreichen könnte. So würde er nicht als Symbol nationaler Identität fungieren, sondern als Ausdruck kultureller Vielfalt im internationalen Kontext. Der Chinesische Akademikerchor Berlin wäre somit weniger eine musikalische Gemeinschaft, sondern vielmehr ein interkulturelles Forum für die chinesische Diaspora und ein internationales Publikum.

Für Hairong Gao, Philosophiestudent an der Freien Universität Berlin, dient der Chor als Netzwerk, um mit anderen Chines*innen in Berlin in Kontakt zu treten. Als Arrangeur von »So far, the sofa is so far« für den Chinesischen Akademikerchor Berlin ging er davon aus, dass die Gruppe durch ihre Musik ihre kollektiven Gefühle, ihre Situation und ihre Wahrnehmung der deutschen Kultur ausdrücken möchte. Doch er erkennt, dass viele junge Chines*innen in Deutschland zwar klassische Musik studieren, aber kein Interesse daran haben, mit diesem ›unprofessionellen‹ Chor zusammenzuarbeiten. Daher bleibt der Chor für ihn ein ›Laienchor‹, der in erster Linie der Unterhaltung der chinesischen Diaspora in Berlin dient.

Wer ist das ›Andere‹? Ein Schritt weg vom Selbst-Orientalismus

Aufgrund ihrer Lebenserfahrungen in Deutschland, die teilweise über mehrere Generationen hinweg reichen, fühlen sich viele Menschen mit chinesischem

²⁵ Rote Lieder (紅歌) sind Lieder, die die Kommunistischen Partei Chinas und die Volksrepublik China lobpreisen (vgl. Du 2024, S. 133).

Hintergrund trotz deutscher Staatsbürgerschaft nicht als Deutsche. Ihr Aussehen und ihr chinesischer Akzent bleiben Teil eines Prozesses des *Othering*, der oft zu einem langfristigen oder sogar dauerhaften Zustand wird und unweigerlich als postkoloniales Phänomen betrachtet werden muss. Aus dieser Erkenntnis heraus haben sich viele von ihnen zu einer eigenen sozialen Gruppe zusammengeschlossen.

Dieser Zusammenschluss führt zur Konstruktion einer nationalen und kulturellen Identität in dem Chinesischen Akademikerchor Berlin. Ziel der Akteur*innen ist dabei auch, eine Anerkennung der chinesischen Nation und Kultur in der deutschen Kulturpolitik sowie der kosmopolitischen Gesellschaft Berlins zu erreichen. Prozesse des *Othering* werden dabei nicht nur von den ›Anderen‹ angestoßen, sondern auch von der chinesischen Diaspora selbst, die sich aus verschiedenen Generationen zusammensetzt. Während allerdings die ältere Generation sich auf die ›Roten Lieder‹ konzentriert, nutzt die jüngere Generation chinesische Populärmusik. Auf diese Weise bildet sie in aktiver Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen Phänomenen – auch jenen, auf die sich die ältere Generation bezieht – eine ›Patchwork-Identität‹ aus.

Anfang des 20. Jahrhunderts waren die Chines*innen stark vom sozialen Darwinismus geprägt, der die moderne westliche Kultur als der eigenen überlegen ansah und die Menschen im Westen automatisch einer höheren sozialen Klasse zuordnete. Daraus resultierte die Forderung nach der Anerkennung nicht-westlicher Kulturen durch den Westen (vgl. Pusey 1983). In diesem machthierarchischen Verhältnis konstruierte einerseits der ›globale Westen‹ seine Vorstellungen von ›anderen‹ Kulturen (vgl. Said 1978), während gleichzeitig Kulturen außerhalb des sogenannten ›Westens‹ begannen, sich an den ›Westen‹ anzupassen. Besonders seit der »Reform- und Öffnungspolitik«, die in China seit 1978 umgesetzt wird, hat sich dieser Prozess verstärkt, da China sich selbst als Entwicklungsland bezeichnet und die westlichen Länder als Vorbild nimmt (vgl. Kusmin 2009).

In den letzten 20 Jahren hat sich diese Einstellung aufgrund des Wirtschaftswachstums und der politischen Stellung Chinas in der Welt verändert. Junge Chines*innen, die im Ausland studieren, sind sich zunehmend bewusst, dass gute Leistungen in Studium und Beruf in der Diaspora nicht automatisch zu einer Verbesserung der sozialen Hierarchie im Ausland führen – auch wenn sie sich einbürgern lassen. Das Streben nach Anerkennung durch Akkulturation in der deutschen Gesellschaft hat ihr Selbstbewusstsein geschwächt. Aus

ihrer Perspektive können die ›Roten Lieder‹ deshalb die heutige chinesische Kultur nicht mehr repräsentieren.

Diese Erkenntnis hat dazu geführt, dass viele junge Chines*innen, die im Ausland studieren, begonnen haben, die chinesische Kultur bewusster wahrzunehmen und auf der Grundlage ihrer Erlebnisse zu interpretieren. Sie erkennen, dass die westliche Kultur nicht automatisch überlegen ist, sondern dass es verschiedene kulturelle Perspektiven und Werte gibt, die gleichwertig sind. Sie wehren sich besonders dagegen, in Deutschland immer noch als ›Ausländer*in‹ bezeichnet oder behandelt zu werden, obwohl sie hier bereits ihr Zuhause aufgebaut haben. Anerkennung bedeutet in diesem Fall nicht mehr, dass die chinesische Kultur von den Deutschen als wertvolles Erbe geschätzt wird. Vielmehr haben die Chines*innen für sich selbst den Wert der chinesischen Kultur erkannt und akzeptieren die kulturelle Differenz.

In diesem Transformationsprozess der Identitätskonstruktion, bei dem die chinesische Kultur nicht mehr als ›minderwertige Kultur‹ im Gegensatz zur deutschen Kultur betrachtet wird, spielt die musikalische Praxis, wie sie im Chinesischen Akademikerchor Berlin stattfindet, eine wichtige Rolle. Der Chor bietet jungen chinesischen Student*innen die Möglichkeit, ihre kulturelle Identität durch Populärmusik und nicht durch ›Rote Lieder‹ auszudrücken und zu stärken. Durch die chinesische Chormusik und ihre eigene künstlerische Interpretation können sie ihre individuellen Erfahrungen und Emotionen zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig halten sie durch die Musik eine Verbindung zu ihrer Heimatkultur und interpretieren auf ihre Weise die kulturelle Differenz zwischen China und Deutschland. Die Hybridität ihrer Chormusik zeigt zudem, dass das Bedürfnis nach einer festen nationalen Identitätsbildung dabei keine zentrale Rolle spielt.

Der Chor fungiert darüber hinaus als interkulturelle Plattform zwischen chinesischen Student*innen und deutschen Sinolog*innen, obwohl dies von den ehemaligen Vorstandsmitgliedern bis 2015 untersagt wurde. In diesem kulturellen Austausch werden das *kollektive* und *kulturelle Gedächtnis*, persönliche Wahrnehmungen und globale Lebenserfahrungen im Ausland genutzt, um die Chormusik zu arrangieren und einen *Marker der Differenz* zum Ausdruck zu bringen. Der Liedtext »So far, the sofa is so far« drückt auf ironische Weise die kulturelle Differenz und die Unzufriedenheit mit der deutschen Kultur aus – eine Haltung, die im früheren Anpassungsprozess der älteren chinesischen Diaspora an die westliche Kultur kaum vorstellbar war. Während die älteren Chormitglieder die westliche Kultur als ›Hochkultur‹ betrachten und sich in einem Prozess des Selbst-Orientalismus befinden, weicht die jünge-

re Generation von dieser eurozentristischen Weltanschauung ab. Mit solchen Aussagen wagen sie eine Kritik an der deutschen Kultur und tragen dazu bei, das ungleiche Machtverhältnis zwischen chinesischer und deutscher Kultur zu verändern.

Zusammenfassend eröffnet das Arrangement des Chorliedes »So far, the sofa is so far« durch den Chinesischen Akademikerchor Berlin einen neuen Weg, wie die junge chinesische Diaspora ihre kulturelle Differenz zur deutschen Kultur versteht, wahrnimmt und nicht als minderwertig darstellt. Die Aufführung drückt das kulturelle Gedächtnis, die Ideologie, die Ästhetik, die Lebenserfahrung, die Weltanschauung und die Werte der jungen chinesischen Diaspora aus und trägt dazu bei, einen offenen Dialog zwischen der deutschen und der chinesischen Kultur zu fördern und das interkulturelle Verständnis zu stärken. Die neue Bewertung der kulturellen Unterschiede zwischen Deutschland und China reflektiert ein kritisches Denkmodell bezüglich des Prozesses des *Othering* und *Self-Othering* und etabliert eine Bewegung weg von Selbst-Orientalismus und der eurozentristischen Perspektive.

Literatur

- Amenda, Lars. 2004. »Vorstellungen und Nachforschungen: Chinesische Seeleute, deutsche Frauen und bremische Behörden während des Ersten Weltkriegs«. In *Passagen nach Fernost. Menschen zwischen Bremen und Ostasien*, herausgegeben von Peter Kuckuk, 184–203. Bremen: Edition Temmen.
- Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan. 1999. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Assmann, Jan. 2006. *Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen*. München: C.H. Beck.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Baidu Baike (chinesische Online-Enzyklopädie). »Jin Chengzhi«. Zugriff 24.03.2025. <https://baike.baidu.com/item/金承志/19305518>.
- Baumann, Max Peter. 1990. »Methoden Und Methodologie Der Volksliedforschung. Eine Anmerkung Zur Verstrickung Des Subjekts Im Objekt Der Zeit«. *Jahrbuch Für Volksliedforschung* 35: 26–32.

- Baumann, Max Peter. 2009. *Studienbegleitende Texte- und Arbeitshefte*. Würzburg: Institut für Musikforschung.
- Bhabha, Homi 1994. *The Location of Culture*. London. New York: Routledge.
- Chatterjee, Sandra. 2023. »Diaspora/Diasporisch«. In *Musik und Migration. Ein Theorie- und Methodenhandbuch*, herausgegeben von Wolfgang Gratzer, Nils Gorsch, Ulrike Präger und Susanne Scheiblhofer. Münster: Waxmann.
- Du, Yongfei. 2024. *Kulturerbe, Institutionalisierung und Nationalidentität: Yangge nach der chinesischen Kulturrevolution (1966–1976)*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Erl, Astrid und Ansgar Nünning. 2010. *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter.
- Geertz, Clifford. 1987. *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Geiger, Heinrich. 2009. *Erblühende Zweige. Westliche klassische Musik in China*. Mainz: Schott.
- Gimm, Martin. 2004. Art. »Li Shutong«. In *MGG Online*, herausgegeben von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. Zugriff 24.03.2025. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534792>.
- Gütinger, Erich. 2004. *Die Geschichte der Chinesen in Deutschland: Ein Überblick über die ersten 100 Jahre ab 1822*. Münster: Waxmann.
- Halbwachs, Maurice. 1952. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Halbwachs, Maurice. 1985. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.
- Harder, Finn. 2020. *Die Bewahrung des Haiku als Kunstform im Zwanzigsten Jahrhundert durch Takahama Kyoshi (1874–1959)*. Münster: LIT.
- He, Ling. 2012. *Wanderarbeiter in Peking: räumliche, soziale und ökonomische Aspekte eines aktuellen Migrationsproblems in China*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam.
- Kaschuba W. 2015. »Lili Marleen in Shenzhen – oder: Kulturalismus als globales Repräsentationsparadigma«. In *Das Unbehagen an der Kultur*, herausgegeben von Ingo Schneider und Martin Sexl, 111–142. Hamburg: Argument.
- Kusmin, Sabina. 2009. *Marketing in China: Lehren aus dem Erfolg amerikanischer Unternehmen in Fernost*. Paderborn: Igel.

- Liu, Jingshu, Martin Gimm und Barbara Mittler. 1995 [2016]. Art. »China«. In *MGG Online*, herausgegeben von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, veröffentlicht Juli 2018. Zugriff 24.03.2025. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46061>.
- Jia, Yin (Pseudonyme). 2011. *Über den Chinesischen Akademikerchor Berlin 1995–2010*. Dokumentation des Chinesischen Akademikerchors.
- Pohl, Karl-Heinz. 2018. »Western Learning as Substance, Chinese Learning for Application – Li Zehou's Thought on Tradition and Modernity«. In *Li Zehou and Confucian philosophy*, herausgegeben von Roger T. Ames und Jinhua Jia, 57–73. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Pusey, James Reeve. 1983. *China and Charles Darwin*. Harvard: University Asia Center.
- Redaktion der Chinesischen Akademie für Kunst/Institut für Musikwissenschaft. 1984. »Xiao, Youmei«. In *Zhongguo Yinyue Cidian – Dictionary of Chinese Music*. Beijing: People's Music Press.
- Reichwein, Marc. 2018. Warum keine Nation ohne Gedächtnis leben kann. Zugriff 24.03.2025. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article177671164/Nation-und-Erinnerung-So-funktioniert-das-kulturelle-Gedaechtnis.html>.
- Ross, Alex. 2008. Why So Serious? In *The New Yorker*, Musical Events. Zugriff 24.03.2025. <https://www.newyorker.com/magazine/2008/09/08/why-so-serious>.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage Books Edition.
- Smith, Anthony D. 1991. *National Identity*. London: Penguin.
- Sohu (chinesisches Internetportal). 2017. Ein Interview mit Jin Chengzhi. Zugriff 24.03.2025. https://www.sohu.com/a/133369465_652865.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. »Can the Subaltern Speak?«. In *Marxism and the Interpretation of Culture*, herausgegeben von Cary Nelson und Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press.
- Utz, Christian. 2002. *Neue Musik und Interkulturalität: Von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Wu, Zhao und Dongsheng Liu. 1993. *Eine kurze Geschichte der chinesischen Musik* 中國音樂史略. Beijing: People's Music Publishing House.
- Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora. Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford University Press.

Anhang

So far, the sofa is so far (Ausschnitte aus dem chinesischen Liedtext)

Es ist dunkel geworden im Chaoyang Park in Beijing.
Die Square Dancing Tänzer sind alle auf ihren Plätzen.
Ich schaue durch das Fenster auf die Silhouetten der Bäume.
Ist das alles, was meine Jugend ausmacht?
(Wenn die Blütenblätter von den Blumen fallen)

Mein Chef heißt David.
Er kommt um 18 Uhr mit einem Blick wie ein Schäferhund.
In seinen Händen hält er eine dampfende Kanne Kaffee.
»Meine Lieben, sollen wir uns versammeln?«
Ich frage mich, ob es das Richtige ist.

Ich muss meinen alten Vater vom Flughafen abholen.
Wir haben uns 30 Jahre nicht gesehen.
Er kommt aus dem fernen Sibirien.

Ich weiß, du (mein Chef) hast den ganzen Tag kaum gearbeitet.
Obwohl du tagsüber nichts zu tun hast, habe ich gesehen, dass du live auf Instagram streamst.
Hast du kein Zuhause? Bitte sag nicht, was du sagen wirst:
»Mein Freund, lass uns Überstunden machen!«

Ich fühle mich ausgelaugt, wie ein erschöpfter Hund.
Nein, ich bin nicht müde.
Ich habe mich seit 18 Tagen nicht abgeschminkt.
Seit zweieinhalb Jahren trage ich dieselben Monatslinsen.
Meine biologische Uhr ist völlig durcheinander.
Und ich nehme zu.

Jeden Tag kämpfe ich mit dem Verkehr nördlich des fünften Rings.
Und ich wohne in der Gegend von Huilongguan.
Ich kann mich nur auf mein Sofa zurückziehen.
Ich kann nur von Pfannkuchen träumen.

Wie kann ich mich entspannen?
 KPI verschwindet nie.
 Und jetzt?
 »Lassen Sie Ihre handwerkliche Sensibilität beiseite.«

Ich liebe meine Arbeit.
 Ich arbeite gerne (Es bringt mich weiter).
 Ich lerne gern (Es macht mich glücklich).
 Ich liebe es zu lernen.
 Aber ich muss wirklich meinen Vater abholen (Also gehe ich nach Hause).
 Und jetzt, Chef? (hahaha...)

»Sind Sie jetzt zufrieden?«
 »Aber ich muss wirklich meinen Vater abholen!«
 »Sie kommen auf die schwarze Liste, nachdem ich sie gekündigt habe.«
 »Wer braucht schon Schlaf? Was für eine Zeitverschwendug!«
 Wer muss essen? PPT ist wie ein Vitamin.«
 ...

Ich fahre nach Yunnan (in den Urlaub).
 Tschüss Huilongguan.
 (Keine Überstunden mehr, keine Überstunden)
 Ich fahre mit meinem Vater.
 Ich esse Wassermelone wie ein Verrückter und reite Pferde wie ein Psycho-path.²⁶

So far, the sofa is so far (Ausschnitte aus dem deutschen Liedtext)

(Der Ruf der Krähe)
 Das Flugzeug ist auf dem Flughafen Tegel gelandet.
 Obwohl es Herbst ist, schneit es in Berlin.
 Der kalte Wind weht und wirbelt das Laub auf.
 Ist dies meine »Poesie und ferne Orte«?
 Das wirkliche Leben ist wie Laub.

26 Das bedeutet, sich in einer fröhlichen und angenehmen Stimmung zu befinden, fast wie ein Pferd, das durch die Luft fliegt.

Es gibt etwas, das mich frustriert. Es heißt Termin.

Für die Anmeldung des Wohnsitzes, die Verlängerung der Aufenthaltserlaubnis und den Arztbesuch

braucht man einen Termin in Deutschland.

Die Mitarbeiterin am Empfang tippt lässig auf der Tastatur herum und sagt:

»Oh, tut mir leid. Der nächste Termin ist erst in einem halben Jahr.«

Ich antworte: »Das ist zu spät, in einem halben Jahr geht es mir von selbst besser.«

Übrigens muss meine Aufenthaltsgenehmigung bis Ende des Jahres verlängert werden. Werde ich dann abgeschoben?

Aus Frustration poste ich meine Situation auf WeChat²⁷.

Die Freund*innen, die sich ewig nicht bei mir gemeldet haben, tauchen plötzlich alle auf.

Als ich höre, dass du ein Baby bekommst, bitte ich dich nur, den Satz nicht auszusprechen: »Kannst du mir bitte helfen, deutsches Milchpulver nach China zu schicken?«

Mein Körper fühlt sich hohl an.

Ich lächle wie immer, aber eigentlich möchte ich dich respektlos und kritisch fragen:

»Warum ich?«

Ich habe überall eingekauft, aber du sagst: »Bitte noch 12 Dosen mehr.«

Hast du kein Gewissen? Nein!

Ich muss noch Hausarbeiten schreiben und Literatur lesen.

Jeden Tag gibt es Deadlines, eine große Tasse Kaffee begleitet mich.

Mein Magen ist leer, so leer, dass ich fast umkippe.

In der Mensa suche ich mir etwas zu essen:

Gekochte und gedünstete Kartoffeln, überall Kartoffeln!

²⁷ WeChat ist eine in China weit verbreitete All-in-One-Plattform für soziale Medien und Messaging, die von Tencent entwickelt wurde. Sie bietet zahlreiche Funktionen wie Chats, Sprach- und Videoanrufe, soziale Netzwerke, Zahlungsdienste, Spiele und vieles mehr. Mit einer großen Nutzerbasis wird WeChat sowohl für persönliche als auch für geschäftliche Kommunikation genutzt.

Ich vermisste die chinesische Imbissstraße.
Gegrillte Spieße, Feuertopf, gebratene Teigtaschen.
Ente und Frühlingsrollen (super lecker).
Spieße, kalte Nudeln, Eierkuchen, Lanzhou-Rindfleisch-Nudeln.

Am liebsten würde ich sofort einen Flug nach China buchen.
Aber es gibt Prüfungen, hahaha...
Zum traditionellen chinesischen Neujahr gibt es Prüfungen, hahaha...
Ich möchte jetzt ein Flugticket kaufen.
Ich möchte sofort ein Flugticket kaufen und bei jedem Imbiss auf der Straße essen.

Wer braucht schon Urlaub? Lernen macht mich glücklich.
Wer braucht Essen? PPT ist mein Vitamin.
Zum traditionellen chinesischen Neujahr schreibe ich Klausuren und bin sprachlos, hahaha...
Mein Körper fühlt sich leer an:
Ich friere wie ein Hund, um mich aufzuwärmen, muss ich zittern.
Achtzehn Tage ohne Sonne und ich muss jeden Tag eine dicke Jacke tragen.
Der Sturm hat den öffentlichen Verkehr lahmgelegt.

...

Ich möchte ein Zimmer in einem Studentenwohnheim.
Aber ich warte schon über ein halbes Jahr. Darüber kann ich nur lächeln.
Mein Körper ist in Berlin, aber mein Geist ist noch zu Hause.

Bald werde ich wieder zu Hause sein.
Überall essen gehen, auch mit meinen Eltern.
Schnell das Studium beenden! Schnell das Studium beenden! Schnell das Studium beenden!

