

**Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik
in China und Taiwan**

DISSERTATION
zur Erlangung der Würde des Doktors der
Philosophie
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Mei-Ling Shyu
徐玫玲

aus Taipei, Taiwan
Hamburg 2001

1. Gutachter: Prof. Dr. H. Rösing
2. Gutachter: Prof. Dr. M. Friedrich

Für meine Großmutter Koeh A-Ti (1907-1996),
die in der japanischen Kolonialzeit geboren und
in den 90er Jahren der Demokratie gestorben ist.

Wie bei allen ihrer Generation
war ihr Leben eng
mit den politischen Spannungen Taiwans verwoben.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT.....	VI
EINLEITUNG.....	2
TEIL I. GRUNDLAGEN CHINESISCHER MUSIKTHEORIE	7
I. MUSIK UND REGIERUNGSPRAXIS	8
I. 1. <i>Das Herz des Menschen - Grundlage von Musik und Politik.....</i>	<i>8</i>
I. 2. <i>Musik als Hinweis auf die politische Leistungsfähigkeit eines Staates... </i>	<i>11</i>
II. MUSIKALISCHE ERZIEHUNG ZUR VERBESSERUNG DER HERZEN.....	16
II. 1. <i>Musikalische Erziehung in den historischen Betrachtungen.....</i>	<i>16</i>
II. 2. <i>Was ist gute Musik eigentlich?</i>	<i>22</i>
II. 3. <i>Zum politischen Zweck</i>	<i>29</i>
III. LI UND MUSIK ALS GUTE REGIERUNG	33
III. 1. <i>Li und Musik einzeln und verbunden</i>	<i>33</i>
III. 2. <i>Anschauungen von den Li und der Musik in den „Aufzeichnungen über die Musik“</i>	<i>39</i>
III. 3. <i>Stagnation von Li und Musik.....</i>	<i>43</i>
IV. KOSMOLOGISCHES DENKEN IN MUSIK UND POLITIK.....	46
IV. 1. <i>Universum - Ursprung der Musik.....</i>	<i>46</i>
IV. 2. <i>Kosmologische Analogien im Bezug auf Musik und Politik.....</i>	<i>51</i>
IV. 3. <i>Nachwirkung.....</i>	<i>55</i>
V. RITUELLE MUSIK GEGEN ZHENG-WEI-MUSIK	60
V. 1. <i>Begriffserklärung.....</i>	<i>60</i>
V. 2. <i>Moralische und musikalische Charaktere von Ya-Yue.....</i>	<i>66</i>
V. 3. <i>Musikalische und textliche Eigenschaften der Zheng-Wei-Musik.....</i>	<i>70</i>
V. 4. <i>Konfrontation</i>	<i>73</i>
VI. KRITISCHE AUFFASSUNGEN VON MUSIK.....	82
VI. 1. <i>Mozi</i>	<i>82</i>
VI. 2. <i>Laozi</i>	<i>84</i>
VI. 3. <i>Zhuangzi</i>	<i>86</i>
TEIL II. DER EINFLUß DER EUROPÄISCHEN MUSIK AUF DIE CHINESISCHE UND TAIWANESISCHE MUSIK IM POLITISCHEN KRÄFTEFELD	89
I. VORGESCHICHTE DER NEUEN CHINESISCHEN MUSIK.....	90
I. 1. <i>Import europäischer Musik</i>	<i>90</i>
I. 2. <i>Die Musik in der Taiping-Zeit</i>	<i>94</i>
I. 3. <i>Moderne Militärmusik.....</i>	<i>96</i>
II. SCHULLIEDER	98
II. 1. <i>Historischer Wendepunkt.....</i>	<i>98</i>
II. 2. <i>Vertreter der Schullieder</i>	<i>102</i>

II. 3.	<i>Republikanische Revolution</i>	109
II. 4.	<i>Auswertung</i>	111
III.	IDEOLOGISIERTE MUSIK.....	116
III. 1.	<i>Massenlieder in den 20er und 30er Jahren</i>	116
III. 2.	<i>Linksgerichtete Musik mit den anti-japanischen Liedern</i>	121
III. 3.	<i>Volkskomponisten</i>	125
III. 4.	<i>Yangge-Oper</i>	135
IV.	DIE ANTI-JAPANISCHEN LIEDER.....	141
IV. 1.	<i>Musikalischer Kontext</i>	141
IV. 2.	<i>Die allgemeine Musikvorstellung in der anti-japanischen Zeit</i>	143
IV. 3.	<i>Analyse der anti-japanischen Lieder</i>	146
V.	MUSIKÄSTHETISCHE UMWÄLZUNG.....	150
V. 1.	<i>Nationale Musik - Begriff und Zweifel</i>	150
V. 2.	<i>Musikästhetische Kontroverse</i>	156
VI.	MUSIKPOLITISCHE VORSTELLUNGEN VON MAO	171
VI. 1.	<i>Der Vortrag Maos in Yanan</i>	171
VI. 2.	<i>Verwirklichung, Einfluß und Kritik</i>	177
VII.	MUSIK UND POLITIK IN TAIWAN	185
VII. 1.	<i>Politischer Überblick bis 1949</i>	185
VII. 2.	<i>Europäische Musik in Taiwan und ihre Entwicklung</i>	190
VII. 3.	<i>Populäre Musik in der japanischen Kolonialzeit</i>	200
VIII.	DIE BEFESTIGUNG DES TOTALITARISMUS IN DER MUSIK.....	210
VIII. 1.	<i>Zwei Küsten der Taiwan-Straße</i>	210
VIII. 2.	<i>Festland China unter Mao-Regime</i>	210
VIII. 2.1.	<i>Musikkampagne</i>	210
VIII. 2.2.	<i>Revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik</i>	214
VIII. 2.3.	<i>Programmmusik</i>	219
VIII. 2.4.	<i>Nationalität unter dem Slogan „das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“</i>	224
VIII. 3.	<i>Taiwan-Insel unter dem Chiang-Regime</i>	232
VIII. 3.1.	<i>Politische Vorstellung</i>	232
VIII. 3.2.	<i>Anti-kommunistisch und patriotisch</i>	233
VIII. 3.3.	<i>Chinesische Musikkulturerneuerung in Taiwan</i>	237
VIII. 3.4.	<i>Populäre Musik</i>	240
	AUSSICHTEN	245
	ANHANG A. DIE CHINESISCHEN DYNASTIEN	256
	ANHANG B. EIN-DRITTEL-ADDITIONS-UND SUBTRAKTIONSMETHODE	257
	LITERATUR	259
I.	BÜCHER.....	259
II.	ZEITSCHRIFTEN	267
III.	ARTIKEL	271
	REGISTER	273

Vorwort

Die vorliegende Arbeit soll die Wechselbeziehung zwischen Musik und Politik in China und Taiwan untersuchen. Die Anregung dazu ist aus meiner Magisterarbeit „*Asiatische Waisenkinder*“ oder *Keine Angst vor nichts*“. *Entwicklung und Umwälzung der populären Musik in Taiwan*“ entstanden. Die stark von den politischen Verhältnissen beeinflusste populäre Musik in Taiwan hat mir einen Blick auf die gesamte musikalische Entwicklung in China, bzw. in der VR China und Taiwan eröffnet. Die Musik hat sich nicht weit von den inländischen politischen Gegebenheiten wie den ausländischen politischen Einflüssen der Westmächte entfernt, und diese enge Wechselbeziehung muß auf dem ästhetischen Hintergrund der traditionellen Musikanschauung verstanden werden. Insofern entsteht ein kompliziertes Dreiecksproblem, das durch die wissenschaftliche Untersuchung dargestellt und belegt werden soll. Durch die vielen von Frau Dr. Lee Schu-chi (李秀琴) privat seit Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts abonnierten und mir zur Verfügung gestellten musikalischen Zeitschriften aus der VR China bin ich sicher geworden, daß dieser Blickwinkel als Grundgedanke herausgearbeitet werden konnte. Mit dieser Konzeption entstand die vorliegende Arbeit.

Herrn Prof. Dr. Helmut Rösing möchte ich besonders für seine Betreuung meiner Arbeit und für die Anregungen aus seinem Seminar „Politisch engagierte Musik“ im Sommersemester 1996 und Herrn Prof. Dr. Albrecht Schneider für die Anregungen aus seinem Seminar „Musik, Kultur und Politik in den 60er Jahren“ im Wintersemester 1998/99 danken.

Ein ausdrücklicher Dank gilt Frau Dr. Lee Schu-chi für die freundliche Unterstützung bei der Materialsammlung aus der VR China zusätzlich zu den von ihr abonnierten Zeitschriften, dem Komponisten Luo Zhongrong (羅忠鎔) für die zur Verfügung gestellte Kassette seiner 1. Symphonie und Jay Huang (黃真求) für die Erlaubnis, seine private Sammlung anti-kommunistischer Lieder einzusehen. Für die Sammlung weiterer Literatur und CDs sage ich Frau Charleen Lee (李淑玲) in Hong Kong und meiner Schwester Jackie Hsu (徐雅玲) meinen herzlichen Dank.

Für die deutsche Korrektur meines Manuskriptes möchte ich Dr. Justus Freytag, Dr. Bettina Opitz und Herrn Johannes Goeth, für die Korrektur der Übersetzungstexte Frau Esther Seemann, Frau Cheng Yeng und Herrn Takeshi Yamamori danken. Zum Schluß möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß mein Ehepartner, Chien Cheng-I (簡正義), mir bei der Datenverarbeitung sehr geholfen hat.

Ohne die herzliche Hilfe der oben genannten Personen hätte diese Arbeit nicht fertiggestellt werden können.

Hamburg im Mai 2000

„Die ganze chinesische Musikentwicklung in der Neuzeit ist fast an der Politik orientiert. Musik in Taiwan kann nicht von der Gesellschaft getrennt werden. Sie hat mehr oder weniger mit der ausländischen Musik zu tun. Aber mehr als dies, ist die Musik in Taiwan stark von der Musik in China beeinflusst. ... Wegen der speziellen Zeitverhältnisse können unsere Musik und unsere Musiker nicht von Politik absehen.“

Hsu Tsang-houi

Einleitung

Das Thema Musik und Politik in China, bzw. in der VR China und Taiwan zu untersuchen und die musikalische Entwicklung im politischen Kontext der beiden Länder zu beobachten, stellt eine umfangreichere Problematik dar, als das einfache Verhältnis zwischen Musik und Politik zu beschreiben. Die Nationalhymne erklingt jeden Morgen in der Residenz des taiwanesischen Präsidenten und in den Schulen. Sie wurde bis Anfang der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts vor dem Beginn jedes Konzerts und jedes Kinofilms gespielt. Den „Marsch der Freiwilligen“ (義勇軍進行曲), die Nationalhymne der VR China, kann man jeden Morgen auf dem Platz des Tors des Himmlischen Friedens hören. Militärmusik begleitet viele Aktivitäten der Soldaten. Musik spielt eine große Rolle bei nationalen Gedenkfeiern. Bei genauem Nachdenken hat der Aufschwung der Rockmusik, besonders die im deutschsprachigen Raum auf großes Untersuchungsinteresse stoßende Rockmusik der VR China¹, viel mit der Änderung der politischen Verhältnisse zu tun. Darüber hinaus gehören die in der jungen Generation der VR China unbekanntem Modelldramen und Massenlieder sowie die von der „neuen Neuen-Menschheit“² (新新人類) in Taiwan als altmodisch bezeichneten anti-kommunistischen Lieder zu diesem Themenbereich. Und wenn wir auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückgehen, dann finden wir die von der VR China und Taiwan gleichzeitig gelobten anti-japanischen Lieder. Sie wurden gerade nicht unter die Kritik Goethe's: „Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied“³ gestellt, sondern sie hatten mit ihrem Patriotismus gegen den japanischen Angriff eine positive Bedeutung und galten als eine Art der sozial engagierten Musik. Diese anti-japanischen Lieder, die damals zahlreiche Chinesen ermutigten, sind aber nicht in den Charakteristika der traditionellen chinesischen Musik, sondern in einem völlig an der westlichen Musik orientierten Stil komponiert. Wie konnten solche „exotischen“ Lieder die vom Krieg bedrohten Menschen anrühren und eine kollektive Wirkung erzeugen? Der Grund lag bestimmt nicht nur in einer Änderung des Musikgeschmacks, sondern in einer durch die völlig verwestlichte Musikerziehung gewandelten Musikbewertung. Warum ließ sich das traditionelle Schulsystem am Anfang des 20. Jahrhunderts so dramatisch ändern? Die treibenden Kräfte dafür hatten nichts mit Musik zu tun.

Wenn wir weiter die Kettenfragen in Richtung auf eine gesamte Betrachtung ausdehnen, warum die chinesische Musik sich so rasch in dem praktischen Kompositionsschaffen, im Musizieren und in der Musikästhetik seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber ihrer tausendjährigen Überlieferung geändert hat, dann kann man nur mit den Umwälzungen auf der politischen Ebene antworten. Sogar die Gliederung der musikalischen Epochen ist abhängig von den politischen Ereignissen. Das typische

¹ Die zwei wichtigen Bücher sind: T. Heberer (hrsg., 1994). *Yaogun Yinyue: Jugend-, Subkultur und Rockmusik in China*; A. Steen (1996). *Der Lange Marsch des Rock'n' Roll*.

² Die „neue Neue-Menschheit“ (新新人類) ist eine Bezeichnung für Teenager in Taiwan.

³ E. John (1997). Vexierbild „politische Musik“, in: B. Frevel (hrsg.). *Musik und Politik*, S. 13.

Beispiel dafür ist die Festlegung des Beginns der chinesischen neuzeitlichen Musik. Im Prinzip fällt dieser Beginn mit dem Zeitraum zusammen, in dem seit dem ersten Opium-Krieg (1840) die europäische Kultur gewalttätig nach China eindringt, allmählich die Musikästhetik ändert und mit dieser veränderten Musikästhetik später die herausgearbeitete Musik⁴ in der VR China betrifft. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde ein neuer Begriff von chinesisch neuzeitiger Musik entwickelt, der sich auf die konkreten Musikphänomene konzentrierte, nämlich die chinesische „Neue Musik“. Sie bezeichnet die auf der Basis der chinesischen Musikmaterialien aber durch die europäische kompositorische Technik, Musikform, Musiksprache und den europäischen Musikstil geformte moderne chinesische Musik⁵. Gemäß solcher Definition hat die chinesische „Neue Musik“ sich seit ihrer Entstehung nicht dem politischen Einfluß entzogen, d.h. die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik sind schon in die Perspektive über die Entwicklung der chinesischen „Neuen Musik“ eingebaut.

Die musikalische Entwicklung in Taiwan ist ebenfalls deutlich vom jeweiligen politischen Kontext bestimmt. In der vierhundertjährigen taiwanesischen Geschichte wurde jedes Eindringen von ausländischen Mächten von besonderer Musik begleitet: Die Einführung der europäischen Kirchenlieder unter der Urbevölkerung im 17. Jahrhundert, die Verbreitung der europäischen Musik durch die japanisierte westliche Musikerziehung in den Schulen seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts⁶ und die politische Ausnutzung der taiwanesischen populären Musik durch die japanischen Herrscher während des zweiten Weltkriegs. Nach dem zweiten Weltkrieg flohen viele Musikwissenschaftler vom Festland China nach Taiwan und brachten die Erbschaft der von den Pioniermusikern wie z.B. Xiao Youmei (蕭友梅) und Huang Zi (黃自) allmählich erschlossenen chinesischen „Neuen Musik“ und der die europäische Musik bejahenden musikästhetischen Anschauung nach Taiwan. Diese Musik verband sich mit der in der japanischen Kolonialzeit von der europäischen Musik beeinflussten taiwanesischen „Neuen Musik“. Die beiden Arten wurden als die chinesische „Neue Musik“ unter den politischen Bedingungen der „Republik China“ angesehen. Weiterhin hat das Chiang-Regime seine unerschütterlich anti-kommunistische Stellungnahme durch zahlreiche anti-kommunistische Lieder in Taiwan propagiert. Wenn auch die ca. 1000 anti-kommunistischen Lieder⁷ bis heute noch nicht systematisch gesammelt und in der Öffentlichkeit fast vergessen sind, ist bei der älteren Generation ein Gesamteindruck solcher monotonen, aber populären anti-kommunistischen Lieder durchaus erhalten. In der Öffentlichkeit wurden die taiwanesischsprachigen Lieder im Vergleich zu den nach 1949 allmählich in Taiwan popularisierten chinesischsprachigen Liedern absichtlich durch das Instrument der Sprachpolitik, durch Zensur und durch

⁴ Chen Lingqun (陳聆群). Studies of Chinese Modern Music History in the 20th Century (中國近現代音樂研究在 20 世紀), in: *The Art of Music* (音樂藝術), 1999, Nr. 3, S. 32.

⁵ Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China*. (中國新音樂史論集), S. 1.

⁶ Hsu Tsang-houi (許常惠, 1991). *Musikgeschichte in Taiwan* (台灣音樂史初稿), S. 258.

⁷ Nach der groben Einschätzung von Hsu Tsang-houi gibt es ca. 1000 anti-kommunistischen Lieder. Siehe Interview mit Hsu Tsang-houi (許常惠. 採訪筆記), in: *The Independence Evening Post* (自立晚報), 23.10.1992.

Beschränkung der Sendezeit in Radio und Fernsehen als zweitrangig herabgestuft. Erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts haben die taiwanesischsprachigen populären Lieder durch die Tendenz der Taiwanisierung ihre gebührende Aufmerksamkeit bekommen und sind konkurrenzfähig mit den chinesischsprachigen.

Für die Musik in der VR China und in Taiwan im 20. Jahrhundert war es schwer, wie oben dargestellt, sich von Politik freizuhalten. Noch schlimmer ist die Tatsache, daß die Musiker in der VR China und in Taiwan nicht ohne politische Kompromisse oder sogar Unterdrückung leben konnten. A. Schönberg hat einmal zum Komponieren gesagt, daß Kunst nicht von Können, sondern vom Müssen komme⁸. Wenn ein Komponist Musik schreibt, dann kann das „aus innerer Notwendigkeit, innerem Drange, nie aus äußeren Einflüssen“⁹ gebildete Schaffungsmotiv schwer nicht mit der Musikpolitik der Herrscher in Widerspruch geraten. Ein extremes Beispiel für diese Lage stellen die Komponisten in der Kulturrevolution dar, für die es unmöglich war ins Exil zu gehen¹⁰. Lü Yuan (呂遠), der Komponist in der Truppe, hat seine Verlegenheit in der Kulturrevolution beschrieben: „Die Literatur- und Kunstarbeiter gelten als das parteiliche Propagandawerkzeug und müssen nach der Anweisung von oben propagieren. ... Mein jetziger Beruf ist, das Volk zu täuschen.“¹¹

Wie ist es zu dem extremen Verhältnis zwischen Musik und Politik in der VR China und Taiwan gekommen? Das Verhältnis bezog sich zuerst selbstverständlich auf die zusammen mit den Westmächten nach China eingeführte europäische Musik, die den allgemeinen Zweifel an der traditionellen chinesischen Musik auslöste und die traditionelle chinesische Musik zur verwestlichten chinesischen „Neuen Musik“ veränderte, damit die chinesische Musik im 20. Jahrhundert konkurrenzfähig blieb. Dieser Ausgangspunkt war schon durch die politische Konstellation geprägt. Die Schullieder (學堂樂歌) am Anfang des 20. Jahrhunderts, die erste Gattung der chinesischen „Neuen Musik“, sind in solcher Frontstellung entstanden. Die zur politischen Bestärkung reformierte Musikerziehung und deren Schullieder folgten dem vorbildlichen System Japans.

Zweitens haben die politischen Führer, Mao Zedong und Chiang Kai-shek, die Musik ausgenutzt. Mao hat die Musik als sein politisches Werkzeug angewandt, um die proletarische Revolution voranzutreiben, seinen Erzfeind Chiang Kai-shek niederzuschlagen, die totalitäre Herrschaft zu festigen und zuletzt die feindlichen Genossen zu beseitigen. Chiang hat entsprechend seiner Kriegsstrategie die Musik, die für seine Herrschaft nützlich war, enthusiastisch befürwortet, hingegen die Musik, die sich gegen seine Ziele sperrte, absichtlich unterdrückt. Solche Maßnahmen lassen sich

⁸ A. Schönberg (1976). *Stil und Gedanke*, S. 165.

⁹ F. v. Hausegger (1903). *Gedanken eines Schauenden*, S. 386.

¹⁰ Der einzige Komponist, der in der Kulturrevolution ins Exil gegangen ist, war Ma Sicong (馬思聰).

¹¹ Liang Maochun (梁茂春). Entwicklungspur des chinesischen „Neuen Musikschaffens“ zwischen 1946-1976 (中國新音樂創作發展軌跡 1946-1976), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China 1946-1976* (中國音樂史論集 1946-1976), S. 277.

nur mit Maßnahmen in der Hitler-Zeit vergleichen.

Um das Thema von Musik und Politik in China ganz auszuloten, muß aber noch auf einen weit gespannten Hintergrund für die kontinuierliche Verbindung der Musik mit politisch-gesellschaftlichen Forderungen hingewiesen werden. Sun Yat-sen hat „Politik“ als „Maßnahme, die Bevölkerung zu verwalten“¹² definiert. Anscheinend hat er das Verständnis, daß Musik eine soziale Angelegenheit in der Bevölkerung ist und deswegen selbstverständlich politisch verwaltet werden muß. Wenn man noch weiter die klassischen musikästhetischen Anschauungen untersucht, dann wird klar, daß die vielfältige Wechselbeziehung zwischen Musik und Politik eine historische Tradition besitzt. „Politik“ unter den feudalen Dynastien konzentrierte sich meist darauf, einen Staat zu gründen und ihn im weiteren gut zu regieren. Entsprechend dem politischen Ideal des Konfuzius: „Mit der moralischen Kraft die Bevölkerung zu regieren“¹³ kann jede gesellschaftliche Schicht harmonisch ihre eigene Aufgabe erledigen, damit in der ganzen Gesellschaft Friede herrscht. Unter diesem Anspruch diente eine Musik, die die Synthese von Dichtung, Musik in unserem heutigen allgemeinen Verständnis und Tanz meinte, als Hoffnungsträger der moralischen Herrschaft und sie besaß in der archaischen Zeit keinen rebellischen Gedanken. Aber in der feudalen Regierungspraxis ist Musik dann abgesehen von ihrer positiven Seite immer häufiger von den Herrschern für ihre Verwaltungsstrategien ausgenutzt und mißbraucht worden. Die kritischen Auffassungen von Mozi (墨子) und Laozi (老子) gingen sogar davon aus, daß Musik keinen Beitrag zur Politik leiste.

Unter starkem Einfluß der traditionellen musikästhetischen Anschauung haben beide Regime in der VR China und in Taiwan die Musik weiter politisiert. Der taiwanische Komponist Lu Chuang Shien (呂泉生) klagt, daß seine Lieder gar nicht mit Politik zu tun haben¹⁴. Aber fast alle Musik hat eine politische Bedeutung, die abhängig von dem Wandel der verschiedenen Zeiten und Räume ist, auch abgesehen von ihrer Ursprungssituation. Die Bevölkerung in den beiden Ländern nahm die Musik als Mittel ihre Resignation und Unzufriedenheit auszudrücken und wenig ihren Protest. Erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts fing die Musik an, sich aktiv auch als sozialkritische Stimme hörbar zu machen. Das Thema von Musik und Politik war früher als Tabu angesehen worden. Nach der Öffnung der Politik in den beiden Ländern wird es auch heute noch wenig behandelt. Es ist Zeit, dieses Thema zu erforschen. In diesem historischen Jahr 2000 versucht die vorliegende Arbeit die eigene musikalische Entwicklung in der VR China und in Taiwan sowie ihre musikalische Wechselbeziehung zur Politik, die sich als der einflußreichste Faktor auf die Gestaltung der Musik im 20. Jahrhundert erweist, bis zum Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts mit Musikbeispielen und übersetzten Texten (s. der beiliegende Band) nachzuzeichnen.

¹² Sun Yat-sen. Diese Definition kommt aus der zweiten Grundlehre „Liberale Demokratie“ der *Drei Volksprinzipien*. Nachdruck vom Ausschuß zum Ausdruck der eine Million Exemplare der Drei Volksprinzipien (三民主義百萬冊印發委員會, 1988), S. 124.

¹³ Kapitel „Weizheng“ (爲政) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 111.

¹⁴ Brief an der Autorin am 13.09.1999.

Es wird gehofft, auf diese Weise weitere eingehende Untersuchungen anzuregen.

Zur Umschrift des Chinesischen ist Folgendes zu bemerken:

1) Für die chinesischen Namen und Ortsnamen benutze ich die zur Zeit international anerkannte Lautumschrift „Pinyin“ (拼音). Aus Gewohnheit wird der Familienname bei chinesischen Namen zuerst genannt, und der Vorname folgt ohne Komma. Wenn die Person, die eigenen Übersetzungsnamen hat, wird die „Pinyin“ nicht mehr verwendet.

2) Bei Lieder-, Bücher- und Zeitschriftentitel werden zuerst die englischen Titel zitiert, wenn sie neben den chinesischen Titeln angegeben sind. Wenn dies nicht der Fall ist, versuche ich, für den Titel eine angemessene Übersetzung ins Deutsche zu finden, die der Bedeutung des chinesischen Originals in etwa entspricht. In manchen Fällen macht dies keinen Sinn, und ich belasse es bei der Pinyin-Umschrift. Die Originaltitel mit chinesischen Zeichen werden ebenfalls angegeben, um Mißverständnisse zu vermeiden.

Für die Umschrift des Taiwanesischen verwende ich ein vor 100 Jahren in Amoy (eine Stadt in der chinesischen Provinz Fujian 福建) von westlichen Missionaren erstelltes, heute noch in den taiwanesischen presbyterianischen Gemeinden benutztes System, die sogenannte „Missions-Romanisierung des Taiwanesischen“.

Teil I. Grundlagen chinesischer Musiktheorie

„Das archaische musikästhetische Denken zu untersuchen, hat eine wichtige Bedeutung für das reale Musikleben heutzutage, weil der Einfluß dieses Denkens auf die Gegenwart sehr tief ist. Dies hat eine positive Seite und eine negative. ... Auf der negativen Seite wird das Verhältnis zwischen Li und Musik hervorgehoben, weil die Substanz der Musik und ihre Spezialität vernachlässigt werden und Musik als ein politisches Werkzeug betrachtet wird, um damit das reale Leben zu spiegeln und der realen Politik und dem Klassenkampf zu dienen. Von der Anschauung: „Die Vollendung der Tugend ist das Obere und die Vollendung der Kunst das Untere“ beeinflusst, wurde das politische Kriterium vor das künstlerische Kriterium gestellt. ... Von der Anschauung her: „Die ausschweifende Musik bringt der Nation den Untergang“ beeinflusst, wurde die populäre Musik als Schulze verurteilt. ... Das musikästhetische Denken von heute beinhaltet den Charakter des archaischen musikästhetischen Denkens und stellt keinen Qualitätsunterschied zum archaischen dar.“

Cai Zhongde

I. Musik und Regierungspraxis

I. 1. Das Herz des Menschen - Grundlage von Musik und Politik

Das Herz des Menschen ist nach einer chinesischen Theorie einer der Ursprünge der Musik¹⁵. Im klassischen Schrifttum haben sich Gelehrte mehrmals mit auf „Musik“ bezogenen Begriffen auseinandergesetzt. Den Begriff „Musik“ kann man demnach in drei allgemeine Kategorien teilen, nämlich „Sheng“ (聲), „Yin“ (音) und „Yue“ (樂). „Sheng“, bedeutet neben der direkten Übersetzung „Stimme“ oder „Laut“ auch „nicht künstlich“, „natürlicher“ Klang, z.B. die menschliche Stimme oder Naturgeräusche. Aus dem Sheng entstehen alle Hörphänomene; durch künstlerische Verarbeitung wird es zu höherer Klangqualität gebracht, die man „Yin“ nennt. Andererseits bezeichnet Yin auch die Musik, wie sie heute unter dem Wort Musik verstanden wird. „Yue“ schließlich beschrieb eine aus Dichtung, Musikinstrumenten und Tanz zusammengewachsene Synthese. Aber langsam entwickelte sich Yue zu einer sich nur auf Musik konzentrierenden Konzeption (ohne Dichtung, Tanz, etc.). Yue stellt somit die ethisch-moralische Musik dar und besitzt das höchste Ästhetikniveau¹⁶.

„Sheng“ und „Herz“ als Diskussionspaar tauchen wegen ihrer Interaktion zuerst in Schriften der Musiktherapie auf. Yihe¹⁷ (醫和) glaubt, daß die Herzen zu zügellos sein werden, wenn die Musik zu schnell, pompös und ausschweifend ist:

„Rasendes Tempo und ausschweifendes Sheng (聲) lassen Ohren und Herzen in Ekstase geraten. In diesem Fall vergisst man die friedliche Natur... Es kann zu sechs Arten Krankheiten kommen, wenn das Tempo und der Klang ausgelassen sind.“¹⁸

Der höfische Musiker Zhoujiu (州鳩)¹⁹ hatte einen ähnlichen Gedanken, nämlich daß das friedliche Sheng, ruhige Herzen und Freude, drei aneinander gebundene

¹⁵ Vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 38 ff. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2 (1995), Stichwort „China“, S. 696f.

¹⁶ „Sheng“, „Yin“ und „Yue“ haben im Prinzip die Bedeutungen, wie sie oben erklärt wurden. Aber es kann sein, daß sie je nach Kontext ausgetauscht oder nach persönlicher Meinung des jeweiligen Benutzers uneinheitlich gebraucht werden. Vgl. Wang Mei-chu (1985), ebd., S. 43f. Fritz A. Kuttner (1967). *Zur Entwicklung des Musikbegriffes in Chinas Frühgeschichte*, S. 538-541. H. Oesch (1997). *Aussereuropäische Musik* (Teil 1), S. 15ff.

¹⁷ Yihe (醫和) war ein berühmter Arzt der Frühlings- und Herbstperiode.

¹⁸ Kapitel „Das erste Jahr von Zhao Gong“ (昭公元年, 541 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuo Zhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 385.

¹⁹ Zhoujiu (州鳩) war ein höfischer Musiker von Zhou (周) in der Frühlings- und Herbstperiode.

Komponenten für langes Leben sind²⁰.

Gleichzeitig beachtet der Politiker Yanyin (晏嬰)²¹ schon die Dreierbeziehung Sheng-Herz-Politik.

„Die Könige der Vorzeit ... harmonisieren die fünf Sheng (聲), um die Menschenherzen zu beruhigen und ihre Verwaltungen zu vollenden.“²²

Das Zitat beleuchtet die Funktion der Musik sowohl für individuellen Frieden als auch eine signifikante Tendenz — kollektiv-gesellschaftliche Herrschaft. Aber es fehlt noch eine eingehende Besprechung. Zwei Jahrhunderte danach, am Ende der Streitenden Reiche (475-221 v. Chr.), wurde die Theorie der Menschenherzen als Ursprung der Musik erstmals im Kapitel „Anfänge der Musik“ (音初) in dem Klassiker *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) erwähnt²³.

„Alle Yin stammen aus den Menschenherzen. Was die Herzen begeistert, stellt sich in den Yin dar. Yin zeigt äußerlich, wovon die Herzen berührt werden. Wenn man das Sheng hört, erkennt man deswegen die Sitte von dieser Gegend.“²⁴

Es wird darauf hingewiesen, daß nicht nur Musik und Menschenherzen nach der ursprünglichen Natur sich gegenseitig beeinflussen, sondern Musik an sich wegen ihrer Charakteristika als Indikator für bestimmte Gebräuche gilt.

Eine definitive Erklärung über Musik und Menschenherzen aus einer der wichtigsten konfuzianischen Musikschrift „Aufzeichnung über die Musik“ (樂記), die dem Grundprinzip des *Lǚshi Chunqiu* folgt, bringt sogar Regierungsstrategie mit hinein:

„Der Ursprung aller Yin (音) wird von den Menschenherzen hergestellt. Die äußeren Dinge erregen die Menschenherzen und bewegen das Gemüt, deswegen zeigt sich die Anregung im Sheng. Wenn die aufeinander reagierenden Sheng (聲) zum Vorschein kommen, dann verwandeln sie sich. Wenn die Verwandlungen nach der Tonordnung gestaltet werden, bildet sich Yin. Gemäß dem Yin und zusammenwirkend mit Gan (干), Qi (戚), Yu (羽) und Mao (旄)²⁵ wird musiziert, dann entsteht Yue (樂). ... (So) Die

²⁰ Kapitel „Das einundzwanzigste Jahr von Zhaogong“ (昭公二十一年, 521 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 473.

²¹ Yanyin (晏嬰, ? - 500 v. Chr.) war der hohe Beamte von Qi (齊) in der Frühlings- und Herbstperiode. Seine politische Meinung konzentrierte sich auf die durch Li durchgesetzte Verwaltung.

²² Kapitel „Das zwanzigste Jahr von Zhaogong“ (昭公二十年, 522 v. Chr.), in: ebd., S. 471. Die fünf Sheng sind die fünf pentatonischen Töne: Gong, Shang, Jue, Zhi und Yu.

²³ *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) ist eine von Lǚ Buwei (呂不韋 300?-236 v. Chr.), Politiker, Denker und Kanzler des Qin-Fürstenstaates in der Zeit der Streitenden Reiche, und seinen Beratern kompilierte umfangreiche Schrift. Obwohl ihre Entstehungszeit noch umstritten ist, wird ein Datum gegen 241 v. Chr. von den meisten Historikern akzeptiert.

²⁴ Kapitel „Anfänge der Musik“, in: *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), S. 273f.

²⁵ Gan (干) ist der Schild. Qi (戚) ist die Axt. Die beiden Kriegsutensilien sind in diesem Fall den Krieg symbolisierende Tanzrequisiten. Der Schild ist in der linken Hand; die Axt rechts. Yu (羽) ist die Feder.

Musik einer wohllebenden Gesellschaft ist ruhig und fröhlich, weil die Verwaltung friedlich und mild ist. Hingegen ist die Musik in den verworrenen Zeiten mürrisch und zornig, weil die Regierung in Unordnung ist. Die Musik der unterjochten Nationen ist traurig und schwermütig, weil das Volk wegen des unstillen Lebens betrübt ist. Der Grundsatz der Musik steht in Verbindung mit Politik.“²⁶

Aus dem obigen Zitat wird das grundlegende Musik-Politik-Verhältnis des Konfuzianismus abgeleitet. Es sieht Musik als Darstellung für politische Realität an nach folgendem Schema:

Äußere Dinge - Menschenherzen - Musik

(Politik) (Emotion) (Sheng, Yin und Yue)

Diese These muß in einigen Schwerpunkten erklärt werden:

1) Die Menschenherzen spielen die entscheidende Rolle, wobei Emotionen sich auf die verschiedenen Reaktionen der Menschenherzen beziehen, d.h. die verschiedenen angeregten Emotionen drücken verschiedene Musik aus. Die „Aufzeichnungen über die Musik“ demonstrieren sechs Arten von Sheng: wenn das Herz ein trauriges Gemüt habe, zeige sich das Sheng tief und eilig; wenn das Herz ein fröhliches Gemüt habe, zeige sich das Sheng reichlich und langsam; wenn das Herz ein glückliches Gemüt habe, zeige sich das Sheng begeistert und heiter; wenn das Herz ein zorniges Gemüt habe, zeige sich das Sheng rau und heftig; wenn das Herz ein ehrerbietiges Gemüt habe, zeige sich das Sheng klar und fromm; wenn das Herz ein liebes Gemüt habe, zeige sich das Sheng zart und liebevoll²⁷.

Die Reihenfolge „Äußere Dinge“, „Menschenherzen“ und „Sheng, Yin, Yue“ könnte man als „Politik“, „Emotion“ und „Musik“ interpretieren. Die über die Umwelt herrschende Politik und die die persönliche Wahrnehmung darstellende Musik stehen in Verbindung auf Grund des Vermittlers „Emotion“.

2) Die Denkweise, daß Politik die Bewegung der Menschenherzen entscheide und deren Konstellation von der Musik ausgedrückt werde, trieb die Entwicklung der chinesischen Musikästhetik voran. Nicht nur die Konfuzianer folgten dem Vorbild, sondern auch Nicht-Konfuzianer haben diese Meinung angenommen. Bai Juyi (白居易), ein berühmter Dichter der Tang-Zeit, beobachtete das aktuelle politisch-gesellschaftliche

Mao (旄) ist die mit einem Tierschwanz geschmückte Fahne. Yu und Mao werden meist in friedlichen Tänzen gebraucht.

²⁶ „Aufzeichnungen über die Musik“ (樂記, Yueji), das Musikkapitel im *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 607-609. Die „Aufzeichnungen über die Musik“ waren ein eigenes Werk, das aber mittlerweile verlorengegangen ist. Heute findet man das Buch nur zum Teil, vor allem das 11. Kapitel, im *Buch der Riten* wiedergegeben. Auch wenn der Autor umstritten ist, kann man zumindest feststellen, daß das Buch typisch konfuzianische Musikästhetik zum Inhalt hat. Viele Experten der chinesischen Klassiker nehmen an, daß das Buch von Gongsun Nizi (公孫尼子) in der Zeit der Streitenden Reiche geschrieben wurde. Alternativ wären als Autoren einige Denker der westlichen Han-Dynastie, z.B. Liu De (劉德), Mao Sheng (毛生), denkbar.

²⁷ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: ebd., Bd. 2, S. 608.

Geschehen und äußerte seine Ansicht über das Verhältnis von Musik und Politik:

„Die Wurzel von Yue (樂) ist Sheng (聲). Sheng entsteht aus der menschlichen Gemütslage. Die menschliche Gemütslage bezieht sich auf Politik. Deswegen ist die menschliche Gemütslage ausgeglichen, wenn Politik friedlich und harmonisch ist. Die menschliche Gemütslage ist ausgeglichen, so daß Sheng wohlklingend ist. Danach entwickelt sich das fröhliche Yin. Wenn Politik keinen Erfolg hat, ist die menschliche Gemütslage unruhig. Die menschliche Gemütslage ist unruhig, so daß das Sheng unangenehm ist. Danach entwickelt sich das traurige Yin. Das heißt, daß Musik in Verbindung mit Politik steht.“²⁸

Es ist klar, daß die Menschenherzen bzw. Emotionen die Musik beeinflussen. In den „Aufzeichnungen über die Musik“ wurden ihr gegenseitiges Einwirken emphatisch betont:

„Die verführerische Musik regt die Menschenherzen an, dann beantwortet die böse Seele sie. Wenn die böse Seele zum Vorschein kommt, entsteht die ausschweifende Musik. Die korrekte Musik berührt die Menschenherzen, dann entgegnet die gute Seele ihr. Wenn die gute Seele sich zeigt, entsteht die harmonische Musik.“²⁹

Die Musik kann also die Menschenherzen berühren und anregen. Weiterhin verbreitete sich zur Funktion der Musik die Meinung: *„Von den Dingen, die das Menschenleben zum Frieden bringen können, ist die Musik am wichtigsten.“³⁰* Schließlich wurde abgeleitet, daß korrekte Musik den Staat in Schwung bringe und verführerische Musik den Staat untergehen lasse³¹.

I. 2. Musik als Hinweis auf die politische Leistungsfähigkeit eines Staates

Die Ansicht, daß Musik ein Hinweis auf die politische Leistungsfähigkeit eines Staates sei, kann man auf die Dreierbeziehung Politik-Emotion-Musik zurückführen. Menschenherzen dienen als Ursprung der Musik und beziehen sich auf die politische Umwelt, so daß Musik die Verwaltungsleistung einer Regierungspraxis widerspiegelt. Im Kapitel „angemessenes Yin“ (適音) von *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) ist diese Auffassung angedeutet:

„Musik steht in Verbindung mit Politik. ... Wenn Musik in der gut regierten Zeit untersucht wird, erkennt man dadurch ihre Sitten und ihre Gewohnheiten. Wenn ihre

²⁸ Bai Juyi (白居易), „Alte Musikinstrumente und alte Musik zur Restauration“ (復樂古器古曲). Der Artikel findet sich in seinem Sammelband *Baishi Changqing Ji* (白氏長慶集). Hier zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 187

²⁹ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 628.

³⁰ Ebd. S. 632.

³¹ Diese Anschauung wird in Teil I, Kapitel V. „Rituelle Musik gegen Zheng-Wei-Musik“ behandelt.

*Sitten und ihre Gebräuche untersucht werden, kann man die Verwaltung erkennen. Wenn die Verwaltung untersucht wird, erkennt man ihren Herrscher.*³²

Zur Unterscheidung vom sittlich-gesellschaftlichen Gesichtspunkt kann die politische Leistung ebenfalls durch die auf die Musik bezogenen drei Kategorien, nämlich Sheng (聲), Yin (音) und Yue (樂) erkannt werden. Die „Aufzeichnungen über die Musik“ erläutern:

*„Musik hat mit Ethik zu tun. ... Deswegen beleuchtet die Untersuchung des Sheng das Yin, die Untersuchung des Yin beleuchtet das Yue, die Untersuchung des Yue beleuchtet die Politik. Das regierende Prinzip ist dadurch vollendet.“*³³

Die klassischen Schriften überliefern dementsprechend einige Vorbilder.

1) Ji Zha (季札), der Sohn eines Fürsten in der Frühlings- und Herbstperiode, kommentierte die musikalischen Charakteristika und ihren politischen Hintergrund, während er auf einer Dienstreise die Musik des Volkes aus den verschiedenen Gegenden des Landes anhörte; er meinte zum Beispiel, die Musik der Zheng-Gegend (鄭) sei zu dünn und schwach, und assoziierte damit, die Regierungsverordnungen seien bestimmt zu umständlich und hart, als daß es die Bevölkerung von Zheng ertragen könnte. Die Musik der Qi-Gegend (齊) beurteilte er als grandios, der Landstrich schien ihm eine großartige Zukunft zu haben³⁴.

2) Konfuzius drückte seine Anschauungen über die Musik der sogenannten tugendhaften Kaiser, bzw. „Könige der Vorzeit“ und ihre vorbildlichen Herrschaft aus. Der tugendhafte König Shun (舜) hat seinen Platz als König friedlich durch Yao (堯) bekommen, weil Yao freiwillig seinen Thron an Shun wegen dessen Fähigkeiten und Tugend übergab. Die „Shao“-Musik (韶), die den moralischen Charakter Shuns beschreibt, lobte Konfuzius: *„Die Form ist schön, der Inhalt ist gutherzig“*³⁵. Um das Unglück der Bevölkerung abzuwenden, hat Kaiser Wu von der Westlichen Zhou-Dynastie (周武王) den grausamen letzten König Zhou (紂) von der Shang-Dynastie geschlagen. Die tänzerische „Wu“-Musik (武) von Kaiser Wu schildert den kämpferischen Prozeß seiner Machtübernahme und seine spätere zivile Verwaltung. Seine kämpferische Moral und die Unterstützung seiner Regierungsweise durch die Bevölkerung wurde mit ihr bewiesen. Konfuzius betrachtete die „Wu“-Musik als *„vollendet schön, aber nicht vollendet gutherzig“*³⁶, weil die kämpferische Musik in manchen Partien den militärischen Angriff verrät, anders als die friedlich-harmonische Stimmung in der „Shao“-Musik. Er weist darauf hin, daß die vollendet gutherzige

³² Kapitel „Angemessenes Yin“ (適音), in: *Lüshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), S. 228.

³³ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 611.

³⁴ Kapitel „Das neunundzwanzigste Jahr von Xianggong“ (襄公二十九年, 544 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 357.

³⁵ Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 147.

³⁶ Ebd.

Musik die höchste politische Leistung darstellt.

3) Der Funktion von Liedern bzw. Volksliedern wurde große Beachtung geschenkt. Konfuzius hat Volkslieder sehr hoch geschätzt und maß ihnen große Bedeutung auf der gesellschaftlich-politischen Ebene bei, zusätzlich zu seiner persönlichen Liebe zur Musik.

„Shi (詩) können die Menschen ermutigen, können die gesellschaftliche Konstellation herausfühlen, können die menschlichen Emotionen harmonisch zusammenknüpfen und können dem Kaiser Vorhaltungen machen.“³⁷

Wegen der ausgesprochenen Wichtigkeit der Volkslieder für die herrschende Schicht hatte die systematische Sammlung von Volksliedern bereits in der Westlichen Zhou-Dynastie begonnen³⁸. Diese Tätigkeit wurde „Cai Feng“ (採風) genannt. Die ursprüngliche Bedeutung von „Feng“ ist „Wind“, ein Naturphänomen. Volkstümliche Melodien wurden damals auch mit „Feng“ bezeichnet. Die Bezeichnung kann man so verstehen, daß volkstümliche Melodien direkt von der natürlichen Umwelt inspiriert werden, wie der Wind direkt in der Natur entsteht³⁹. Die diversen „Feng“ zu sammeln, gab den Herrschern die Möglichkeit, verschiedene Stimmungen in der Bevölkerung zu verstehen. Konfuzius hat, so sagt die traditionelle chinesische Überlieferung, dreihundertfünf Gedichte aus den über dreitausend in der Westlichen Zhou-Dynastie gesammelten Liedertexten ausgewählt und die erste Liedertextsammlung Chinas kompiliert, das *Buch der Lieder*. Alle Gedichte konnten mit Instrumentenbegleitung gesungen werden. Obwohl in diesem Buch nur Liedertexte (Gedichte) gesammelt sind, können wir aus ihnen doch einiges über die Politik der damaligen Zeit ableiten. Der erste Teil vom *Buch der Lieder* - „Feng“ - hat viele Volkslieder überliefert, von denen einige die Unzufriedenheit der Bevölkerung schildern, z.B. „Große Maus“ (碩鼠):

„Große Maus, große Maus. Friß nicht mein Getreide! Seit drei Jahre verwöhne ich dich. Aber du denkst nie an mich. Ich werde dich verlassen, um in einem schönen Land zu leben. In diesem Land finde ich endlich mein Paradies.“

Große Maus, große Maus. Friß nicht meinen Weizen! Seit drei Jahre verwöhne ich dich. Aber du gibst mir gar keine Gunst. Ich werde dich verlassen, um in einem schönen Land

³⁷ Shi (詩) ist der ursprünglichen Bedeutung nach Gedicht. Aber in der chinesischen Literaturgeschichte wird ein Gedicht nicht von der Melodie getrennt. Selbst wenn ein Gedicht gesungen werden kann, darf man es immer noch Gedicht nennen. So kann man Shi auch als „Lied“ interpretieren. Die erste noch erhaltene Liedersammlung wurde angeblich von Konfuzius am Ende des 6. Jahrhunderts und Anfang des 5. Jahrhundert v. Chr. bearbeitet. Die darin enthaltenen Shi kann man als Lieder, als Volkslieder, aus dem *Buch der Lieder* betrachten. Das Zitat befindet sich im Kapitel „Yanghuo“ (陽貨) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 431.

³⁸ Kapitel „Regeln für das Königtum“ (王制) im *Buch der Riten* (1990), S. 216 enthält den Satz: „Der Kaiser macht alle fünf Jahre eine Inspektionsreise. ... Er befiehlt den Musikbeamten der inspizierten Orte, die Volkslieder vorzuführen, damit er die volkstümlichen Sitten und Gebräuche beobachten kann.“

³⁹ Nach diesem Wort ist das Geräusch des Windes als einer der Ursprünge der Musik zu vermuten. Die Volkslieder sind wohl deswegen „Feng“ genannt worden. Vgl. Jin Zhongming (金忠明, 1994), *Musikerziehung und die chinesische Kultur* (樂教與中國文化), S. 248.

zu leben. Ein Land, das zu mir paßt.

*Große Maus, große Maus. Friß nicht meine Setzlinge! Seit drei Jahre verwöhne ich dich. Aber du tröstest mich gar nicht. Ich werde dich verlassen, um in einem schönen Land zu leben. In diesem Land habe ich kein Leid mehr.*⁴⁰

Der Textdichter klagt über die große Maus bzw. den Herrscher und dessen ungerechte Handlungsweise und wünscht sich ein gutes Leben. Wenn ein solches Lied in die Sammlung aufgenommen und dem Kaiser überreicht wurde, dann konnte er, ohne die Hauptstadt zu verlassen, wissen, wie die Bevölkerung litt, und entsprechend seine Regierungsmethode verbessern, um der Bevölkerung ein friedvolleres Leben zu ermöglichen. Aber dieses Ideal des einsichtigen Herrschers galt nur für die tugendhaften Kaiser. In den chaotischen Zeiten der Frühlings- und Herbstperiode und der Streitenden Reiche bekämpften sich die Fürsten gegenseitig, ohne sich um das Volk zu kümmern, die Volkslieder klangen mürrisch, traurig und ironisch⁴¹.

Zur systematischen Sammlung und Aufbewahrung der verschiedenen Volkslieder wurde in der Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.) im Zuge einer Zentralisierung der Staatsgewalt das erste Musikamt „Yuefu“ (樂府) gegründet⁴². Die politische Blütezeit unter Kaiser Wudi (漢武帝) in der Westlichen Han-Dynastie brachte auch eine goldene Periode für das Musikamt mit sich⁴³:

„Bis Kaiser Wudi wurde die Zeremonialmusik festgelegt. ... Er hat das Musikamt Yuefu eingerichtet, um die Volkslieder zu sammeln. Die am Abend vorgeführten Volkslieder stammen aus Zhao (趙, heute Shanxi, 山西), Dai (代, heute Hebei, 河北), Qin (秦, heute Shanxi, 陝西) und Chu (楚, heute Hubei, 湖北).“⁴⁴

„Als Kaiser Wudi das Yuefu eingerichtet hat ... waren die gesammelten Volkslieder zum Teil traurig. Daraus war zu vermuten, daß sie von dem realen Leben angeregt wurden, und man konnte aus ihnen die Sitten und Gebräuche erkennen.“⁴⁵

Kaiser Wudi erweiterte die Stärke des Musikamtes und engagierte über achthundert Musiker und Textschreiber. Neben der Aufgabe, die gesammelten Lieder und Texte für die kaiserlichen Zeremonien zu bearbeiten oder auszuwählen, mußte diese

⁴⁰ „Guo Feng · Wie“ (國風 · 魏), in: *Buch der Lieder* (1988), S. 174f.

⁴¹ Im Buch *Kleine Geschichte der Volkslieder* (歌謠小史, 1982), S. 45-68 stehen viele politische Volkslieder der Frühlings- und Herbstperiode und der Zeit der Streitenden Reiche, die sich mit den damals aktuellen politischen Ereignissen verbinden.

⁴² 1977 wurde eine mit „Yuefu“ (樂府) gravierte Glocke in der Grabanlage des ersten Kaisers der Qin-Dynastie, Shi Huangdi (秦始皇) gefunden. Diese Entdeckung stieß die Annahme um, daß das Yuefu in der Han-Dynastie gegründet worden sei. Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 2 (1995), Stichwort „China“, S. 711.

⁴³ Kaiser Wudi (漢武帝, 140-87 v. Chr.) richtete das Musikamt Yuefu im Jahre 112 v. Chr. ein.

⁴⁴ Kapitel „Liyue“ (禮樂志), Vol. 22 (卷 22), in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd. 8, S. 1045. Warum wurden die gesammelten Volkslieder am Abend vorgeführt? Eine Erklärung ist, daß die vorliegenden Texte manchmal geheimnisvoll sind und nicht verraten werden durften.

⁴⁵ Kapitel „Yiwen“ (藝文志), Vol. 30 (卷 30), in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd. 4, S. 1756.

Musikinstitution versuchen, die Stimmung des Volkes in Bezug auf die kaiserliche Verwaltung zu ermitteln. Die Volkslieder faßten die politischen Vorstellungen und Empfindungen der Bevölkerung zusammen. Nach der Westlichen Han-Dynastie blieb die Einrichtung des Yuefu zwar erhalten, doch trat die Absicht, die Stimmung der Bevölkerung auf Grund der Lieder zu ermitteln, in den Hintergrund.

II. Musikalische Erziehung zur Verbesserung der Herzen

II. 1. Musikalische Erziehung in den historischen Betrachtungen

Musik wurde schon seit alters her als ein wichtiges pädagogisches Instrument angesehen. Anhand des Shun-Kanons (舜典) der *Shang-Annalen* (尚書) hat Shun (舜, ca. 23 Jh. v. Chr.), ein legendärer Herrscher der Vorzeit, auf die musikalische Erziehung der Adligen geachtet:

„Der König (Shun) sagte: Kui (夔), ich befehle dir die Verwaltung der Musik. Erziehe die Kinder der adligen Familien durch die Musik, damit sie aufrichtig aber freundlich, edelmütig aber behutsam, standhaft aber nicht gewaltsam, einfach aber nicht nachlässig werden! Darüber hinaus wird der Wille in der Dichtung (den Liedertexten) geäußert. Der Gesang bringt die Worte zum Ausdruck. Die durch das Schlagen des Musikinstruments erzeugten Laute richten sich nach dem langgezogenen Gesangsausdruck und harmonisieren sich durch die Theorie des Tonsystems. Wenn alle acht Typen der Musikinstrumente⁴⁶ im Einklang stehen und die harmonisierende Regelung nicht vernachlässigen, dann ist es sicher, daß die friedliche Atmosphäre zwischen den Göttern und den Menschen entsteht.“⁴⁷

Obwohl diese Aufzeichnung mehr Legende als Wirklichkeit sein dürfte, deutet ihr Kern doch schon auf die Anfangsspur der musikalischen Einwirkung im Erziehungssystem. Mit Sicherheit gab es ein ausgearbeitetes musikalisches Erziehungssystem in der westlichen Zhou-Dynastie. Gemäß dem Klassiker *Zhouli* (周禮, *Riten von Zhou*)⁴⁸ galt Musik als die höchste Unterrichtsdisziplin der höfischen Institutionen, die vom Dasiyue (大司樂, Großmusikadministrator) verwaltet wurde:

„Der Großmusikadministrator ... belehrte die adligen Kinder und ließ sie gut lernen

⁴⁶ Die acht Typen der Musikinstrumente sind nach ihren Materialien in acht Kategorien geteilt: 1) Jin (金, Metall), z.B. Glocken. 2) Shi (石, Stein), z.B. plattenförmiger Klangstein (磬, Qing). 3) Si (絲, Seidensaiten), z.B. Zupfinstrument Qin (琴, chinesische Zither). 4) Zhu (竹, Bambus), z.B. Längsflöte Xiao (簫). 5) Pao (匏, Rohr), z.B. Mundorgel Sheng (笙). 6) Tu (土, Erde), z.B. Okarina-ähnliche Xun (埙). 7) Ge (革, Leder), z.B. Trommel. 8) Mu (木, Holz), z.B. hölzerner Kasten mit Schlägel Zhu (柷). Vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 34 und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil, Bd. 2* (1995), Stichwort „China“, S. 704.

⁴⁷ Shun-Kanon (舜典) der *Shang-Annalen* (尚書), in: Cheng Zhaoxiong (程兆熊, 1988). *Darlegungen der fünf kanonischen Bücher* (五經大義), S. 169.

⁴⁸ Das *Riten von Zhou* (周禮) beschreibt das Regierungs- und Verwaltungssystem der Westlichen Zhou-Dynastie und der Zeit der Streitenden Reiche. Seine genaue Entstehungszeit ist in der Sinologie umstritten. Ein mögliches Datum wäre die Zeit nach dem konfuzianischen Meister Mengzi (孟子, 372-289 v. Chr.).

gemäß den Musiktugenden: Mäßigkeit, Frieden, Respekt, Ordentlichkeit, Pietät und Brüderlichkeit; gemäß dem musikalischen Sprachausdruck: Xing (興, Gleichnis), Dao (道, Ableitung), Feng (諷, Dichtungen, auswendig zu lernen), Song (頌, Singen mit dem sprachlichen Rhythmus), Yan (言, Monolog) und Yu (語, Erzählung); gemäß den Tanzmusiken der tugendhaften Könige, Yunmen Dajuan (雲門大卷), Daxian (大咸), Daqing (大磬), Daxia (大夏), Dahu (大濩) und Dawu (大武), lehrte er sie zu tanzen.“⁴⁹

Eine sorgfältige Musikerziehung läßt nicht nur die Söhne der Adligen das Verwaltungshandeln unterstützen (sie lobt oder ist ironisch, aber nicht rebellisch), sondern sorgt dank ihrer ethischen Kraft auch für die Schulung eines anständigen Nachwuchses der Oberschicht.

Die Kinder der Gelehrten- und Beamten-schicht sollten ebenfalls Musik lernen:

„Wenn die Jungen dreizehn sind, fangen sie an, Musik zu studieren, Gedichte (Lieder) vorzutragen und die friedlichen Tänze zu lernen⁵⁰. Wenn sie fünfzehn sind, als reife Jünglinge, lernen sie die kriegerischen Tänze.“⁵¹

Um die musikalische Bildung der normale Bevölkerung, besonders in der Nähe der Hauptstadt, kümmert sich der Dasitu (大司徒, Großerziehungsadministrator), d.h. er richtet Musikunterricht ein, der zu einer der sechs Künste gehört⁵².

Konfuzius (551-479 v. Chr.), Begründer der Schule der Konfuzianer, war Philosoph, Politiker, Pädagoge und Musiker und der „erste Heilige“ in der chinesischen Kulturgeschichte. Er sah Musik als eine grundlegende und hochwertige Erziehungsdisziplin an und festigte ihre unersetzliche Stellung. Der historische Kontext verrät, daß er sich in der chaotischen und durch gesellschaftlichen Verfall gekennzeichneten Frühlings- und Herbstperiode lebend für den Wiederhersteller der vorzeitlichen Musikerziehung, bzw. des vollkommenen Musikerziehungssystems der Westlichen Zhou-Dynastie hielt. Andererseits hat Konfuzius als ein ausgebildeter Musiker die Musik neu belebt und daran gearbeitet, sowohl technische Probleme zu überwinden, den Musikstil richtig zu interpretieren, die Musikform- und struktur zu analysieren, als auch eine einflußreiche Musikästhetik zu entwickeln. Obwohl von ihm selbst kein Buch über die Musik erhalten ist - es sind nur Gesprächsfragmente mit

⁴⁹ Kapitel „Chunguan Zongbo“ (春官宗伯) in: *Riten von Zhou* (周禮, 1997), S. 231. Die Namen der Tanzmusik vgl. S. 23.

⁵⁰ Musik, Gedicht und Tanz beziehen sich auf den Begriff „Musik“ im weitesten Sinn, bzw. „Yue“ (樂). Vgl. die Begriffe „Sheng“, „Yin“ und „Yue“, S. 8.

⁵¹ Kapitel „Neize“ (內則), in: *Buch der Riten* (1990), S. 480.

⁵² „Der Großerziehungsadministrator nutzt drei Erziehungsmittel, um die Bevölkerung der Zehntausenden zu lehren.“ Das Zitat stammt aus dem Kapitel „Diguan Situ“ (地官司徒) von *Riten von Zhou* (周禮, 1997), S. 99. Die drei Erziehungsmittel sind: 1) die sechs Tugenden (六德, Liude): die Intelligenz, die Menschlichkeit, die vollkommene Beschaffenheit, die Gerechtigkeit, die Treue und die Ausgeglichenheit. 2) die sechs Verhaltensweisen (六行, Liuxing): die Liebe des Kindes zu den Eltern (Pietät), die Liebe zu den Freunden, die Liebe zu den neun Generationen (vom Urgroßvater bis Urenkel) oder zur Nachbarschaft, die Liebe zu der durch die Eheschließung entstandene Verwandtschaft, die Vertraulichkeit und die Sympathie. 3) die sechs Künste (六藝, Liuyi): Riten (禮, Li), Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen.

seinen Schülern überliefert, ist die chinesische Musikerziehung und -ästhetik kaum über den von seinen Gedanken gesteckten Rahmen hinausgelangt. Zwei Charakteristika fallen auf:

1) Musikerziehung zivilisiert. Konfuzius stammt aus einer sich im Abstieg befindlichen Adelsfamilie. Von seinem kultivierten Heimatfürstentum Lu (魯) stark beeinflusst, interessierte er sich schon in der Kindheit für die heiligen Sitten und Gebräuche der Vorzeit. Mit 30 Jahren richtete er sein Haus als Privatschule ein und lehrte die aus verschiedenen sozialen Schichten stammenden Schüler. Wegen seiner Vorliebe für Musik lernte er singen⁵³ und spielte viele Musikinstrumente, z.B. das edle Saiteninstrument Qin (琴)⁵⁴. Er diskutierte sogar den musikalischen Entwicklungsprozeß mit dem höchsten Musikmeister von Lu an.⁵⁵ Das Material für seine erste Liedersammlung - *Buch der Lieder* (詩經) – sammelte er in seiner 14-jährigen Wanderzeit (497-484 v. Chr.) quer durch viele Fürstenstaaten und danach bearbeitet er es. Durch die Erfahrungen aus der Musikpraxis erkannte Konfuzius die einflußreiche Funktion der Musik, so daß er die Musik in sein Erziehungssystem einbezog. Die vier von Ihm gelehrten Klassiker-Bände *Shi* (詩經, *Buch der Lieder*), *Shu* (書, *Buch der Dokumente*), *Li* (禮經, *Buch über Li*), *Yue* (樂經, *Buch der Musik*) boten die sechs Künste zur persönlichen Vollendung an. Konfuzius wollte als Vertreter der gelehrten Mittelschicht - zwischen den Adligen und der Bauern- und Arbeiterschicht - sein (politisches) Ideal als Beamter verwirklichen. Nach einer uninteressanten, unerfüllten Amtszeit⁵⁶ konzentrierte er sich aber ganz auf seine Lehrtätigkeit. Er lehrte jeden, der bei ihm lernen wollte, ohne über dessen Herkunft nachzudenken, so daß er die Erziehung gewissermaßen popularisierte. Nach der Überlieferung hatte Konfuzius ca. 3000 Schüler, von denen 72 die sechs Künste beherrschten. Dadurch wurde die musikalische Erziehung für Menschen aus allen Schichten zugänglich.

2) Musik schafft Vollkommenheit: Das Ziel der Erziehung ist für Konfuzius, die Vollendung der Menschen herbeizuführen. Im *Lunyu* (論語) heißt es: „*Ein Mensch muß durch Poesie (詩, Shi) 'Anregung' (興, Xing), durch das Ritual (禮, Li) 'Standfestigkeit' (立, Li) und durch die Musik (樂, Yue) seine 'Vollendung' (成, Cheng) erlangen.*“⁵⁷

⁵³ Kapitel „Shuer“ (述而) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 225.

⁵⁴ Im Kapitel „Biographie des Konfuzius“ (孔子世家) des Geschichtsbuches *Shiji* (史記) von Sima Qian (司馬遷) ist das Erlernen des Qin (琴)-spiels durch Konfuzius ausführlich beschrieben. Die Qin wurde und wird von chinesischen Musikern als ein Instrument der Vollkommenheit mit ethischer Kraft zur Verbesserung der Menschen angesehen. Vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 125ff und *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 7 (1997), Stichwort „Qin“, S. 1915.

⁵⁵ Konfuzius sprach über Musik mit dem höchsten Musikmeister von Lu (魯) und sagte, daß man Musik so verstehen konnte: Anfangs war sie ein pompöses Ensemblespiel. Später entwickelt sie sich harmonisch und hatte eine klare Rhythmuslinie, nicht gegeneinander streitend, bis die Musik zu Ende war. Vgl. Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (1991, 四書集解新釋), S. 145.

⁵⁶ Mit 50 Jahren war Konfuzius als Zeremoniemeister und Protokollchef des Fürstentums Lu, später als Justizminister tätig.

⁵⁷ Kapitel „Taibo“ (泰伯) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書

Poesie sind jene von Konfuzius selbst bearbeiteten Liedertexte bzw. Dichtungen im *Buch der Lieder*. Er sah diese Dichtungen als „Denke nicht Arges“ (思無邪) an⁵⁸, die durch den Vortrag dem Menschen helfen können, die Böswilligkeit zu verlassen und ihn zu guten Gedanken anzuregen. Äußerlich ist der Mensch durch das „Ritual“ (Li) an die Musikerziehung gebunden⁵⁹, innerlich durch die Zusammenwirkung ihrer immanenten Komponenten, z.B. der grundlegenden fünf Töne (Gong, Shang, Jian, Zhi und Yu), des Tonsystems und der acht Typen von Musikinstrumenten. Im Prinzip ist die Poesieerziehung mit der Gesangsschulung identisch; die Musikerziehung konzentriert sich mehr auf die Handhabung von Instrumenten. Beide gehören zur Musikerziehung, die nicht nur Kenntnisse bringt, sondern letztlich zur Vollendung der Menschen führt. Die vollkommene Erziehung durch Musik ist gleichzeitig eng mit einem der wichtigsten philosophischen Begriffe von Konfuzius „Humanität“ (仁, Ren) verbunden: „*Wenn der Mensch keine Humanität hat, wie kann Musik auf ihn einwirken?*“⁶⁰ An anderer Stelle heißt es, wenn der Mensch Musik „verstehen“ kann, besitzt er bestimmte Humanität. Um den höchsten moralischen Standard „Herz der Humanität“ zu erlangen, ist die vollkommene Erziehung, d.h. die musikalische Ausbildung, ausschlaggebend.

Xunzi (荀子, ca. 313-238 v. Chr.), der konfuzianische Großmeister am Ende der Streitenden Reiche, hat seine musikalischen Gedanken ausführlich in dem Werk „Über die Musik“ (樂論, Yuelun) niedergeschrieben⁶¹. Von seinem philosophischen Grundsatz, bzw. Erziehungsgrundgedanken, daß „das Wesen des Menschen eigentlich schlecht“ ist⁶² (性惡論), ausgehend, behauptete Xunzi, daß die Menschen durch Erziehung angeleitet werden müssen, ihre von Geburt an schlechte Natur dem Guten zuzuwenden und ihr angeborenes schlechtes Wesen auszugleichen. Musik ist dafür ein erfolgreiches Erziehungsmittel, mehr noch, für Xunzi ist Musik eigentlich der Ausdruck der Freude:

*„Musik gilt als die Darstellung der Freude. Diese Emotion (Freude) fehlt nicht der Menschennatur, so daß die Menschen nicht ohne Musik sind.“*⁶³

Doch die Emotionen müssen gut geleitet werden, auch dies ist eine Aufgabe der Musikerziehung.

„Musik ist der Ausdruck der Freude. Der aufrichtige Mensch ist dadurch fröhlich, weil

集解新釋, 1991), S. 237. Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil, Bd. 2 (1995), Stichwort „China“, S. 709.

⁵⁸ Vgl. Kapitel „Weizheng“ (爲政) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 111.

⁵⁹ Über das Verhältnis von Ritual (Li) und Musik wird in Teil 1, Kapitel III. „Li und Musik als eine ethische Regierungsmethode“ diskutiert.

⁶⁰ Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 130.

⁶¹ Diese Aufzeichnung „Über die Musik“ (樂論) wurde im Buch *Xunzi* (荀子) überliefert.

⁶² Nach Konfuzius' Tod haben zwei Großmeister seine Lehre übernommen und weiter entwickelt: Mengzi (孟子, 372-289 v. Chr.) oder Menzius, auch als der „zweite Heilige“ betitelt, verfißt die Lehre von der Wesensgüte des Menschen, im Gegensatz zu der Lehre von Xunzi (荀子), der den Menschen als von Natur aus schlecht sieht. Vgl. Gan Shaoping (1997). *Die chinesische Philosophie*, S. 11.

⁶³ Kapitel „Über die Musik“ (樂論), in: *Xunzi* (荀子, 1995), S. 305.

er seinen `Weg' (道, Dao) findet; der kleine Mann ist dadurch fröhlich, weil er seine Begierde stillt. Gemäß dem `Weg' wird die Begierde beschränkt, dann ist man gemäßigt fröhlich, nicht chaotisch. ⁶⁴

Musik ist unentbehrlich für die persönliche Moralausbildung („Weg“ zu finden) sowie für die friedliche Stimmung (ein Ventil für Begierde) aufgrund der drei Schritte: Musik „berührt“ die Menschen, „geht“ in sie „ein“ und „ändert“ sie. Darüber hinaus dient Musik als Faktor kollektiver Erziehung:

„Im kaiserlichen Ahnenhaus hören der Kaiser und die Untertanen zusammen die Musik an, dann sind alle nicht ohne Frieden und Respekt. Im Familienhaus hören Vater, Sohn und Brüder zusammen die Musik an, dann sind alle nicht ohne Harmonie und Innerlichkeit. In der Gemeinde hören die Alten und die Jungen zusammen die Musik an, dann sind alle nicht ohne Gehorsam.“⁶⁵

Außer zur Familien- und feudalistisch-hierarchischen Ethik beizutragen, gehört Musik auch zur Militärausbildung zum Schutze der ganzen Bevölkerung:

„(Bei kriegerischer Tanzmusik) trägt man `Gan' (干) und `Qi' (戚), um Beugen und Heben des Körpers zu üben. Das Gesicht sieht ernst aus. Die vorwärts und rückwärts schreitenden Reihen schenken dem musikalischen Rhythmus Aufmerksamkeit und halten dadurch Ordnung. ... Wenn die Bevölkerung (durch Musik) friedlich und geordnet ist, ist die Armee stark und die Stadt sehr streng bewacht.“⁶⁶

Xunzi lebte in einem kriegerischen Zeitalter. Um eine praktische Anwendung anzubieten, die mehr auf die damaligen Verhältnisse paßte, hat er die gesellschaftlich-politischen Funktionen der Musikerziehung hervorgehoben. Vom Legalismus beeinflusst ⁶⁷, drückte er seine musikalischen Gedanken in einem rationalistischen Weg, zwischen persönlicher Tugendbildung und staatlichem Leben, aus. Musik kann nicht nur das Moralverhalten aufbauen, das nicht fehlen darf, will man „ein edler Mensch sein“, sondern sie kann die Bevölkerung auch zu einer friedlichen und ordentlichen Stabilität führen. In diesem Sinne soll Musik von dem höfischen Musikmeister verwaltet werden:

„... Gedichte (Liedertexte) zu prüfen und die ausschweifenden Töne zu verbieten, sind die Aufgaben des höfischen Musikmeisters. Er soll die Musik der tatsächlichen Lage nach überprüfen.“⁶⁸

Xunzi propagierte eine korrekte Musik für die innere Wandlung der Menschen, für ein gesellschaftlich-kollektives Gefühl und für eine tugendhafte Staatsverwaltung, damit sein Motto verwirklicht würde:

„Musik ist die schönste Regierungsmacht.“⁶⁹

⁶⁴ Ebd., S. 312.

⁶⁵ Ebd., S. 305.

⁶⁶ Ebd., S. 305f. Die Bedeutungen von Gan (干) und Qi (戚) siehe S. 9.

⁶⁷ Legalismus ist die philosophische Lehre der Schule Fajia (法家) aus der Zeit der Streitenden Reiche.

⁶⁸ Ebd., S. 306.

⁶⁹ Ebd. S. 307.

Das Yueji (Aufzeichnungen über die Musik), eine der wichtigsten konfuzianischen Schriften über die Musik, führt den prinzipiellen Musikgedanken des Konfuzius fort. Seine theoretische Basis der Musikerziehung beruht auf der bereits genannten Ursprungstheorie der Musik: Die Musik stammt aus den Menschenherzen und übt auf die Menschenherzen ebenfalls starken Einfluß aus, indem die Menschenherzen durch die Berührung mit tugendhafter Musik (Yue) ihre Humanität ausdrücken und wiederum die Musik anregen. Aber offenbar existieren Abgrenzungen von verschiedenen Musik-Qualitäten:

„(Erst) der tugendhafte Yin (Klang) heißt Yue (Musik).“⁷⁰

Obwohl diese anspruchsvolle Musik nur von edlen Menschen verstanden werden kann, besitzt sie unmerkliche Funktionen für die allgemeine Bevölkerung. Daraus wird gefolgert, daß alle ihre Vorteile dem persönlichen und staatlichen Nutzen dienen. Der menschliche Trieb wird zurückgehalten; die Bevölkerung gewinnt über den Unterschied von Gut und Böse volle Klarheit; ein friedlich-harmonisches Verhalten begünstigt das menschliche Zusammensein; die durch Musikerziehung verbesserten Herzen des Volkes unterstützen die gültigen Sitten und Gebräuche. Außerdem geht Musik als ein innerliches Erziehungsmittel zusammen mit den drei äußerlichen Normen für eine vollendete Herrschaft (Sitten, Geboten und Strafen):

„Die Li sorgen dafür, die Gesinnung der Menschen zu leiten, die Musik dafür, die Stimmung der Menschen in Harmonie zu bringen, die Gebote dafür, das Verhalten der Menschen in Übereinstimmung zu bringen, die Strafmaßnahme dafür, den Verstoß der Menschen zu verhindern. Li, Musik, Strafmaßnahmen und Gebote sind in ihrem letzten Ziel identisch. Sie bedienen sich nämlich alle der Regierungsmethode, um die Herzen des Volkes zur Gemeinsamkeit zu rufen und das Ideal der staatlichen Verwaltung zu verwirklichen.“⁷¹

Der Konfuzianismus schwang sich in der Westlichen Han-Dynastie von einer staatlichen Beamtenbewegung zum kulturellen Mainstream auf: Kaiser Wudi (漢武帝) nahm den Ratschlag des großen Philosophen Dong Zhongshu (董仲舒, 179-104 v. Chr.) an, „nur den Konfuzianismus zu fördern, die anderen Hundert Schulen abzuschaffen“⁷². Das musikalische Erziehungskonzept des Konfuzianismus fuhr in dieser Strömung mit und ist zum Prototyp für die späteren Dynastien geworden: In den Dynastie-Annalen finden sich dieselben musikalischen Erziehungsgedanken für einzelne Persönlichkeiten, für die breite Bevölkerung und für die politische Verwaltung. Mit einem Satz zusammengefaßt: Die alte chinesische Musikerziehung ist grundsätzlich die konfuzianische Musikerziehung. Sie ist schon vor zwei tausend Jahre festgelegt worden und zu einer erzieherischen Ideologie gereift. Die späteren dem dynastischen System verhafteten Denker konnten von dem kulturellen Riesen Konfuzius nicht abweichen, bis eine andersartige und neue politische Bewegung sich entwickelte.

⁷⁰ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 637.

⁷¹ Ebd., S. 608.

⁷² Vgl. Gan Shaoping (1997). *Die chinesische Philosophie*, S. 19.

II. 2. Was ist gute Musik eigentlich?

Um zu einem pädagogischen Ziel zu gelangen, war es nötig zu wissen, welche Musik gut für die Erziehung ist. Anders gesagt: Was bedeutet „gute“ Musik in der chinesischen Musikästhetik? Obwohl die Wurzeln der Musik im Menschenherzen, das durch die äußeren Dinge⁷³ beeinflusst liegt, ist nicht alle auf diese Weise angeregte Musik empfehlungswürdig, weil die Musik die verschiedenen Arten von Verhalten in der Bevölkerung abbildet. Im Rahmen des musikalischen Erziehungsgedankens stellt der Konfuzianismus die „gute“, bzw. die „korrekte“ Musik, der schlechten Musik gegenüber und thematisiert diesen Unterschied. Die gute Musik wird wesentlich als Mittel zum Zweck außermusikalischen Dingen, die der Konfuzianismus als hochwertig auf der ethisch-moralischen Ebene betrachtet, untergeordnet. Unter einer dichotomischen Wertbeurteilung ist die „schlechte“ Musik insofern schlecht, weil sie außermusikalische Dinge beeinträchtigen könnte. Die sogenannte gute Musik ist nicht im freien Kunstraum geschaffen, sondern an der Lebensphilosophie von Tugend im privaten und staatlichen Leben orientiert. Die moralische Kategorie ersetzt die ästhetische Kategorie und wird umfassend als ästhetische Wertbeurteilung definiert. Die Güte der Musik an sich tritt in den Hintergrund und wird nicht individuell betrachtet. Gute Musik erweist sich daran, wer sie geschaffen oder befürwortet hat, und wie gut sie den Zweck, dem sie dienen soll, erfüllt.

1) Tugendhafte Personen besitzen ein Verständnis für gute Musik. In den konfuzianischen Schriften sind dies die mit politischer Macht herrschenden tugendhaften Könige. Im *Zhongyong* (中庸) heißt es:

„Wer nicht der Sohn des Himmels ist, kümmert sich nicht um Riten, nicht um Gesetz und nicht um Worte ... Obwohl er die Stelle des Königs hätte, könnte er nicht Riten und Musik machen, wenn er keine Tugend hätte; obwohl er Tugend hätte, könnte er ebenfalls nicht Riten und Musik machen, wenn er nicht die Stellung des Königs hätte.“⁷⁴

Der König, der Tugend und Macht besitzt, ist die ideale Person, um Musik auszuüben, weil seine Moralität tugendhafte Musik gewährleistet und seine politische Macht die Verbreitung der Musik fördert. „Musik zu schaffen“ ist hier im weiten Sinne zu verstehen: Der edle König komponiert nicht nur die gute Musik selber, sondern er richtet auch die Musikerziehung ein, er ermutigt zum musikalischen Schaffen und er wählt die tugendhafte Musik aus. Im Konfuzianismus gilt, daß die Art des musikalischen Schaffens die politische Leistung eines tugendhaften Königs beweist:

„Die Könige schufen Musik, wenn sie ihre Werke vollendet hatten. Sie formten die Sitte, wenn sie ihre Ordnungen befestigt hatten. Die Größe des Werkes war maßgebend für die Vollkommenheit der Musik. ... Nicht die kriegerische Tanzmusik mit Schildern und Schwertern ist die Vollkommenheit der Musik. ... Die fünf Herrscher lebten zu

⁷³ Äußere Dinge, vgl. S. 10f.

⁷⁴ 28. Kapitel „Dumm, aber auf sich eingebilddet“ (愚而好自用) des *Zhongyong* (中庸), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 80. Das Zitat ist vermutlich dem Konfuziusschüler Zisi (子思) zuzuschreiben, in einer Unterredung zwischen ihm und dem Meister.

verschiedenen Zeiten und ahmten die Musik voneinander nicht nach. ... Wird die Freude der Musik übersteigert, so führt sie zur Trauer. ... Höchste Musik ohne Trauer, vollkommenste Sitte ohne Einseitigkeit vermag nur ein großer Heiliger zu schaffen.“⁷⁵

Die von den Königen der Vorzeit (auch für sie) geschaffene Tanzmusik ist nämlich „vollendete Werke imitierende Musik“⁷⁶. Ihre Musik spiegelt ihre großartigen Werke für das primitive Gemeinwesen und ihre tugendhafte Herrschaft wider. In den vielen klassischen Schriften sind folgende Könige mit ihren Musiken überliefert⁷⁷:

König / Regierungszeit	(Tanz) Musik	Übrige Bezeichnungen
Fuxi (伏羲) ? – 3218 v. Chr.?	Fulai (扶來)	Liben (立本)
Shennong (神農) 3218 - 3079 v. Chr.	Fuchi (扶持)	Xiamou (下謀)
Getian (葛天氏)	Musik von Getian	
Yingkang (陰康氏)	Musik von Yingkang	
Huangdi (黃帝) 2698 - 2599 v. Chr.	Yunmen Dajuan (雲門大卷)	Xianchi (咸池)
Shaohao (少皞) 2598 - 2515 v. Chr. ?	Dayuan (大淵)	
Zhuanxu (顓頊) 2514 - 2437 v. Chr. ?	Liujing (六莖)	Wujing (五莖), Chengyun (承雲)
Diku (帝嚳) 2436 - 2367 v. Chr. ?	Wuying (五英), Jiuzhao (九招)	Liuying (六英)
Yao (堯) 2357 - 2258 v. Chr. ?	Dazhang (大章), Xianchi (咸池)	Daxian (大咸), Dajuan (大卷)
Shun (舜) 2255 - 2208 v. Chr. ?	Dashao (大韶)	Shao (韶), Xianshao (簫韶), Jiuzhao (九招), Qing (磬)
Yu (禹)	Daxia (大夏)	Xia (夏), Xiayu (夏籥),

⁷⁵ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 619. Die Übersetzung vgl. R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 77.

⁷⁶ Ebd., S. 642.

⁷⁷ Kapitel „Alte Musik“ (古樂) im *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋); Kapitel „Drei Debatten“ (三辯) im *Mozi* (墨子), *Tong Dian* (通典, 1935) von Du You (杜佑), 141 Vol., S. 733-741 u.a. Zur Tabelle vgl. Wang Mei-chu (1985), *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 49f. und Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986), *Abriß der chinesischen Musikgeschichte* (中國音樂史綱), S. 27.

2205 - 2198 v. Chr. ?		Liuyi (六佾), Liulie (六列), Liuying (六英)
Tang (湯) 1765 - 1760 v. Chr.	Dahu (大濩)	Chenlou (晨露), Hu (護)
Wu (von Zhou, 武) 1121 - 1116 v. Chr.	Dawu (大武)	
Cheng (von Zhou, 成) 1115 - 1079 v. Chr.	Zouyu (騶虞)	

Die Könige der Vorzeit sind meistens legendäre Kulturheroen, und ihre hochwertige, gute Musik wird nur im Schrifttum beschrieben. Dennoch haben sie eine paradigmatische Musikbewertung hervorgebracht: Die tugendhaften Könige und ihre gute Musik im Gegensatz zu grausamen und erbarmungslosen Königen und ihrer verschwenderischen Musik⁷⁸.

Konfuzius hat „Musik zu schaffen“ als die Aufgabe des Königs angesehen und brachte außerdem die einzuhaltende Hierarchie zum Ausdruck:

„Wenn der Erdkreis in Ordnung ist, so gehen Kultur und Kunst, Kriege und Strafzüge vom Himmelssohn aus. Ist der Erdkreis nicht in Ordnung, so gehen Kultur und Kunst, Kriege und Strafzüge von den Lehnsfürsten aus.“⁷⁹

Der Philosoph Dong Zhongshu (董仲舒) von der Westlichen Han-Dynastie hat das Argument des Konfuzius fortgesetzt:

„Wenn der König noch nicht seine eigene Musik schafft, nimmt er die Musik der vorzeitigen Könige, um die Bevölkerung zu erziehen. ... Wenn er sein Werk vollendet hat, schafft er seine Musik.“⁸⁰

Es ist klar geworden, was gute Musik auf der Seite des Musikschaftenden bedeutet: Er soll tugendhaft sein, damit er seinen tugendhaften Charakter in die Musik einbringen kann, d.h. damit er überhaupt tugendhafte, gute Musik schaffen kann. Er soll politische Macht in der Hand haben, um musikerzieherische Aktivitäten durchführen zu können. Diese Aufgabe fällt dem König zwangsläufig zu und wird zur Beschreibung der hierarchischen Ordnung verwendet. Der König soll die Musik der früheren Könige zum Vorbild nehmen und seine eigene Musik für die Erziehung der Bevölkerung schaffen.

⁷⁸ Die Musik des grausamen Königs Jie (桀, der letzte König der Xia-Dynastie, Ausgang des 17. Jh. v. Chr.) und des bösen Königs Zhou (紂, der letzte König der Shang-Dynastie, um 11. Jh. v. Chr.) war verschwenderisch, ausschweifend und übertrieben. Siehe Kapitel „Die verschwenderische Musik“ (奢樂) im *Lüshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1985), S. 218.

⁷⁹ Kapitel „Jishi“ (季氏) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 412. Die Übersetzung vgl. R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 165.

⁸⁰ „Biographie von Dong Zhongshu“ (董仲舒傳) in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd. 6 (Biographie II), S. 2499.

2) Der in der Musik zu vermittelnde Inhalt Zhi (質) und die Gestaltung der Musikform Wen (文) ergänzen sich zu einer vollkommenen Musik⁸¹. Eine gute Musik soll eine vollkommene Musik sein, in Hinblick auf Gleichgewicht von Inhalt und Form. Seit Konfuzius ist diese These der ethischen und moralischen Funktionen von Musik vielfach Gegenstand von Auseinandersetzungen gewesen. Er kommentierte die Musik als „primär, roh“, wenn deren Inhalt die Gestaltungsform überwog, hingegen die Musik als „prahlerisch“, wenn deren Form sich über den geistigen Gehalt erhob. Außerdem fügte er die zwei Kategorien „vollendete Schönheit“ und „vollendete Güte“ hinzu, die Substanz der Musik und die Schönheit der Musik wurden voneinander klar unterschieden.

Der in der Musik zu vermittelnde Inhalt ist die Substanz der Musik in der geistigen Ebene und soll dem Grundkonzept des Konfuzianismus entsprechen: ein Edler zu werden, das friedliche und harmonische Leben in der Bevölkerung zu stiften und dem König treu zu bleiben. Die Musik ist in diesem Fall von „vollendeter Güte“. Folgende Kriterien der musikalischen Beurteilung finden sich:

a) „Denke nicht Arges“ (思無邪). Die von Konfuzius selber bearbeiteten dreihundertfünf Gedichte demonstrieren Reinheit in Musikwerken⁸². Sie sind in drei Gattungen unterteilt: Feng (風), Ya (雅) und Song (頌). „Feng“⁸³ ist eine Sammlung von Volksliedern aus fünfzehn Gegenden. Sie geben die Realität des sozialen Lebens, z.B. Liebe, Arbeit, Ironie über die Herrscher, patriotische Gesinnung, optimistische Haltung der Bevölkerung usw. wieder. In dem einfach fließenden und schlichten Idiom schlägt sich das Volkstum nieder⁸⁴. „Ya“⁸⁵ ist eine Sammlung der von den Adligen und Gelehrten geschaffenen Lieder und wird in zwei Teile, Groß-Ya und Klein-Ya, gegliedert. Groß-Ya (大雅) besteht aus Audienzliedern beim König, die Lobgesang, Konversation und Warnungen umfassen. Klein-Ya (小雅) sind Bankettlieder am Hof. „Song“⁸⁶ ist eine Sammlung von majestätischen Lob- und Opfergesänge im Königshaus und an Fürstenthöfen; sie wurden zusammen mit Tanzbegleitung bei den Zeremonien für Götter, Ahnen usw. aufgeführt. Die Themen der dreihundertfünf Gedichte sind nach

⁸¹ Die Begriffe von „Zhi“ (質) und „Wen“ (文) werden von Konfuzius als Eigenschaften eines Edlen verlangt: „Bei wem der Gehalt die Form überwiegt, der ist ungeschlacht, bei wem die Form den Gehalt überwiegt, der ist ein Schreiber. Bei wem Form und Gehalt im Gleichgewicht sind, der erst ist ein Edler.“ Kapitel „Yongye“ (雍也) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991). Die Übersetzung ist zitiert nach R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 77. Die beiden ästhetischen Kategorien wurden zunehmend als musikalische Bewertungsbegriffe verwendet.

⁸² Im Kapitel „Weizheng“ (爲政) des *Lunyu* (論語) heißt es: „Des Liederbuchs dreihundert Stücke sind in dem einen Wort gefaßt: Denke nicht Arges!“, in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋), S. 111. Übersetzung nach R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 42.

⁸³ „Feng“ (風) bedeutet „Wind“, „Sitte“, „Gebräuche“, „Nachricht“, „Gerüchte“, „Lieder“.

⁸⁴ Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986). *Geschichte der altchinesischen Musik* (中國古代音樂史稿), Bd. 1, S. 45f.

⁸⁵ „Ya“ (雅) bedeutet „elegant“, „fein“, „höfisch“, „richtig“.

⁸⁶ „Song“ (頌) bedeutet „Lob“, „Preis“, „Ode“, „Hymne“.

Konfuzius korrekt, d.h. ohne Darstellung böser Gedanken. Die Melodien sind leider verlorengegangen, trotzdem sind ihre Stile und Formen zum Teil aus anderen schriftlichen Quellen nachvollziehbar:

„Die dreihundertfünf Gedichte wurden von Konfuzius mit Melodien in Harmonie gebracht, um Shao (韶), Wu (武), Ya (雅) und Song (頌) zu entsprechen.“⁸⁷

Konfuzius wollte die von ihm gesammelten „Feng“, „Ya“ und „Song“ wieder zu „vollendeter Schönheit“ rehabilitieren. Er nannte seine Aktion „Musik reformieren“:

„Nachdem ich von Wei (衛) nach Lu (魯) zurückgekommen bin, wurde die Musik in Ordnung gebracht. Ya und Song kamen alle an ihren rechten Platz.“⁸⁸

Es liegt sehr nahe, einerseits anzunehmen, daß nur bestimmte Leute bestimmte Musik für bestimmte Zwecke verwenden durften. Auf die strenge musikalische Hierarchie legte Konfuzius Nachdruck und sah sie als die Darstellung der sozialen Ordnung an. Andererseits sind Feng, Ya und Song das Muster für die Musik ohne böse Gedanken, also die gute und korrekte Musik, die die harmonische und friedliche Stimmung mit Themen ohne Unreinheit erklingen läßt.

b) Der maßvolle Ton. Der Begriff „maßvoller Ton“ wurde von der Idee des „He“ (和, mild, maßvoll oder harmonisch) aus entwickelt. Yihe (醫和)⁸⁹ hat den mittleren Ton festgesetzt, der nichts anderes als der Vorgänger des maßvollen Tones war:

„Die Musik der vorzeitigen Könige konnte sich in den hundert Dingen mäßigen. Der Rhythmus von der Kombination der fünf grundlegenden Töne war nicht zu langsam, auch nicht zu schnell. Nur von ihnen, nämlich den fünf grundlegenden Töne als die mittleren Töne, durften die Tonleitern ausgewählt werden. Außer den fünf war die Musik nicht in Ordnung.“⁹⁰

Der höfische Musiker Zhoujiu (州鳩)⁹¹ hat außerdem das musikalische „He“ mit der Politik und dem Universum kombiniert:

„Politik wird durch Musik symbolisiert. Musik bezieht sich auf `He`. `He` bezieht sich auf Ruhe. Sheng (聲) ist nur für die harmonische Musik. Lùlǔ ebenfalls nur für die ruhige Sheng. ... Sheng ist nicht tiefer als Gong (宮) und nicht höher als Yu (羽). ... (Deshalb) soll Politik sich an der Tugend von `Maß und Mitte` (中庸, Zhongyong)

⁸⁷ Kapitel „Biographie des Konfuzius“ (孔子世家) des Geschichtsbuches *Shiji* (史記, 1986) von Sima Qian (司馬遷), S. 760. Shao, Wu, Ya und Song beziehen sich hier auf die Musik der vorzeitigen Könige und die höfische Musik der Westlichen Zhou-Dynastie. Der chinesische Musikwissenschaftler Yang hat die dreihundertfünf Shi analysiert und ist zu dem Ergebnis gekommen: Die Shi bestehen regelmäßig aus vier Worten pro Satz. Durch Wiederholung und Variation von Satz zu Satz lassen sich zehn musikalische Grundformen von „Feng“ und „Ya“ zum Teil erkennen. Siehe Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986). *Geschichte der altchinesischen Musik* (中國古代音樂史稿), Bd. 1, S. 54f.

⁸⁸ Kapitel „Zihan“ (子罕) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (1991, 四書集解新釋), S. 258.

⁸⁹ Siehe S. 8.

⁹⁰ Kapitel „Das erste Jahr von Zhao Gong“ (昭公元年, 541 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 385.

⁹¹ Siehe S. 8.

orientieren. Gesang soll die mittleren Tönen praktizieren. Wenn Politik und Musik ohne Fehler sind, werden die Götter und Menschen sich vereinigen: die Götter sind ruhig, und die Bevölkerung ist gehorsam.“⁹²

Xunzi (荀子) hat als Grundidee der Musik, wie sie die Könige der Vorzeit geschaffen haben, „*die durch einen maßvollen Ton hervorgebrachte Harmonie*“⁹³ betont, d.h. die Musik soll auf einem ausgewählten angemessenen Ton beruhen, auf dem das ganze Stück sich entfaltet, um eine harmonische Musikform darzustellen. Die harmonische Musikform ist nicht das letzte Ziel der Musik selber, sondern dient einem harmonischen Inhalt. Das Argument wurde offenbar in den „Aufzeichnungen über die Musik“ vorgeprägt:

„Unter Musik versteht man nicht nur die gelbe Glocke und die große Röhre, nicht nur Saitenspiel und Gesang und Schwingen der Schilde. Das alles sind nur die Äußerlichkeiten der Musik; darum sind es Knaben, die die Tänze aufführen. ... Obwohl der Musikmeister die Tonordnung und Liedertexte versteht, ist es nur das Untere, die Musik vorzuspielen. ... Darum ist die Vollendung der Tugend das Obere und die Vollendung der Kunst das Untere, die Vollendung des Wandels das Frühere und die Vollendung der Werke das Spätere. So gingen die früheren Könige um mit Oberem und Unterem, Früherem und Späterem. Dadurch nur vermochten sie Ordnung zu schaffen auf der Welt.“⁹⁴

c) Tugendhafte Töne. Die von Konfuzius vorgestellten Kategorien, „vollendete Schönheit“ und „vollendete Güte“ wurden weiter zum „Tugendhaften“ entwickelt. Der Tugendhafte setzt die Musik voraus und ist gleichzeitig der Schwerpunkt der Musik, wie es in den „Aufzeichnungen über die Musik“ heißt:

„Die Tugend ist die Äußerung der menschlichen Substanz. Yue ist die Blüte der Tugend.“

*„Erst der tugendhafte Yin heißt Yue.“*⁹⁵

Wenn das Tugendhafte, als der Inhalt der Musik, durch die Gestaltung der Musikform zum Vorschein gebracht wird, sind die vollkommene Vereinigung von Inhalt und Form, nämlich „Yue“, die tugendhaften Töne. Um den tugendhaften Inhalt symbolisch auszudrücken, muß die Gestaltung der Musikform bestimmten Regelungen entsprechen. Konfuzius empfahl für eine rechte Vortragsform:

*„Man kann wissen, wie ein Musikstück ausgeführt werden muß. Beim Beginn muß es zusammenklingen. Bei der Durchführung müssen in harmonischer Weise die einzelnen Themen herausgehoben werden in fließendem Zusammenhang bis zum Ende.“*⁹⁶

⁹² Kapitel „Zhouyu III“ (周語下), in: *Guoyu*, (國語, 1995), S. 137.

⁹³ Kapitel „Über die Musik“ (樂論), in: *Xunzi* (荀子, 1995), S. 305.

⁹⁴ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 634. Die Übersetzung vgl. R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 85.

⁹⁵ Ebd., S. 630 und 637.

⁹⁶ Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (1991, 四書集解新釋), S. 145. Übersetzung aus R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 56. Vgl. S. 18.

Es scheint eine Art geregelter Sonatenform zu sein, die sich aus den Teilen „Zusammenklingen“, „Durchführung“ und „Schluß“ als Grundform zusammensetzt. Die Themen sind klar unabhängig und doch harmonisch zusammenpassend. Möglicherweise war es eine Art Friedensmusik.

Die Musik hat ihren eigenen Charakter verloren und untersteht unmittelbar dem von ihr zu vermittelnden Inhalt: dem Tugendhaften. Unter diesem Sachverhalt werden einige Musikinstrumente, die relativ wenig Möglichkeiten der Klangänderung bieten, als die tugendhaften für das Zusammenspiel differenziert:

„Die Heiligen benutzten Tao (鞀, kleine Handtrommeln), Gu (鼓, Trommeln), Kong⁹⁷ (埙), Jie⁹⁸ (楬), Xun (埙, irdene Gefäßflöte) und Chi (箎, sieben löchrige Querflöte). Die Töne dieser sechs Instrumente sind die Töne der tugendhaften.“⁹⁹

Darüber hinaus erfahren einige Instrumente eine Zuordnung zu Tugenden, die bestimmte Beamten besitzen sollen¹⁰⁰:

Instrument	Glocke	plattenförmiger Klangstein	Saiteninstrument (z.B. Zither)	Blasinstrument (z.B. Bambus-flöte)	Schlag-instrument (z.B. Trommel)
Klangcharakter	hallende Begeisterung	klirrende Klarheit	gefühlvoll	konzentriert	rollende Bewegung
Klang-assozi-ation	Berufung	deutliche Verantwortung	Gerechtigkeit	Zusammen-ziehung	Berühren
Tugend	Mut	Pflicht-bewußtsein	Entschlossenheit	Stabilität	Ermutigung
Beamter	Offizier	der gestorbene Krieger	der treue Beamte	der leicht die Massen beruhigende Beamte	General

Es entsteht ein Muster, das das Tugendhafte darstellt: Die höchste Vollkommenheit der Musik ist nicht die höchste Pracht der Töne, sondern liegt darin, den musikalischen Schmuck einzuschränken, um eine einfache Musik in friedlichem Tempo zu schaffen. Es sei kein böser Gedanke, die Art der guten Musik durch den von ihr zu vermittelnden Inhalt vorzuschreiben. Aber die Gestaltung der Musikform wurde deswegen in der Entwicklung der Musikästhetik extrem vernachlässigt. Konfuzius hat die - seiner Meinung nach - musikalische Scheinkultur kritisiert:

„`Musik` heißt es, `Musik` heißt es, wirklich, heißt das nur Glocken und Pauken zu

⁹⁷ Kong (埙) ist mit Zhu (竹, Bambus) identisch.

⁹⁸ Jie (楬) ist ein Hölzerner Tiger mit Schrapzähnen auf dem Rücken.

⁹⁹ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 639.

¹⁰⁰ Ebd., S. 639f.

spielen?“¹⁰¹

„Glocken und Pauken spielen“ wird im Kontext als die technische Übung und das praktische Vorführen von Musik verstanden. Davon läßt sich leicht ableiten, daß die musikalische Ausdrucksform dem Musikinhalte gegenüber im Allgemeinen unwichtig ist. Sie soll nur die eigentlich von außerhalb der Musik kommende Tugend treu darstellen, um gute Musik zu schaffen, d.h. um die Musik mit moralisch-ethischer Kraft zu füllen. So wurde die Musikform im Stich gelassen und stagnierte. Die „*Tongestaltung als die freie Schöpfung des Geistes aus geistfähigem Material*“ wie bei Hanslick¹⁰² fand in der archaischen chinesischen Musiktheorie niemals statt.

II. 3. Zum politischen Zweck

Nur gute Musik kann die Funktion, die Bevölkerung zu erziehen, erfüllen. Neben der Förderung persönlicher Moralität, die durch Musikerziehung erzeugt wird, besitzt sie auch gesellschaftlich-politische Nützlichkeit. Konfuzius erwähnte die Absicht der Musikerziehung von Shun (舜) für seine Herrschaft:

„Einst wollte Shun durch die Musik die ganze Welt erzieherisch beeinflussen. Da ließ Zhong Li (重黎) den Kui (夔) in der Steppe aufsuchen und vor den Thron bringen. Shun machte ihn zum Musikmeister. Kui stimmte die sechs Röhren, harmonisierte die fünf Noten, um sie mit den acht Kräften der Diagramme in Übereinstimmung zu bringen, und die ganze Welt unterwarf sich. Zhong Li wollte noch jemand suchen, aber Shun (舜) sprach: 'Die Musik ist das Geistigste zwischen Himmel und Erde, das Zeichen des staatlichen Aufstiegs bzw. Verfalls; nur Heilige können sie in Harmonie bringen. Das ist die Grundlage der Musik. Kui kann sie so abstimmen, daß die ganze Welt in Ruhe kommt'.“¹⁰³

Zur harmonischen Unterwerfung der ganzen Welt, spielt die Musik eine entscheidende Rolle, wobei sie, nicht streng wie bei Strafen, einen sanften, innerlichen Veränderungsprozeß anbietet, der für eine tugendhafte Verwaltung vom Konfuzianismus sehr empfohlen wird. Die tugendhaften Könige der Vorzeit haben deswegen ihre erfolgreichen Werke in ihre Musik eingearbeitet, um ihre Erfolge darzustellen¹⁰⁴, hauptsächlich aber, damit die Musik auf die Seele der Bevölkerung einwirke, die Zu- und Abneigungen mäßige und den richtigen Weg der Menschen

¹⁰¹ Kapitel „Yanghuo“ (陽貨) des *Lunyu* (論語), in: Die neue *Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 432.

¹⁰² E. Hanslick (1989). *Vom musikalisch-Schönen*, S. 174.

¹⁰³ Kapitel „Chachuan“ (察傳), in: *Lüshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), S. 1390. Die Übersetzung vgl. R. Wilhelm (1971). *Frühling und Herbst des Lü Bu We*, S. 400.

¹⁰⁴ Ein berühmtes Beispiel der Tanzmusik ist die Musik Wu (武) des Königs Wu in der Westlichen Zhou-Dynastie (周武王). Nach seiner siegreichen Rückkehr schuf er diese Musik. Ihre Erscheinungsformen des Tanzes, die Handlung und die Musikinstrumente werden im Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“ im *Buch der Riten* ausführlich beschrieben. Vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 54.

reguliere. Sind die Herzen der Bevölkerung besser geschult, werden die volkstümliche Sitten und Gebräuche ebenfalls besser. Es läßt sich daraus folgern, daß unter den guten Sitten und Gebräuchen eine günstige politische Situation entsteht. Außer der idealen Vorstellung hat Konfuzius die praktische Bedeutung der Musikerziehung in seiner Regierungspolitik aufgezeigt. Im *Lunyu* lobt er scherzend seinen Schüler Zi You (子游) wegen seiner treffenden Antwort zur musikalischen Politik einer kleinen Stadt:

„Der Meister (Konfuzius) kam zur Stadt Wu und hörte die Klänge von Saitenspiel und Gesang. Der Meister war belustigt und sprach lächelnd: 'Um ein Huhn zu töten, braucht es da ein Ochsenmesser?' Dsi Yu (Zi You) erwiderte und sprach: 'Ich habe einst den Meister sagen hören: Der Edle, wenn er Bildung erwirbt, bekommt Liebe zu den Menschen; der Geringe, wenn er Bildung erwirbt, läßt sich leicht beherrschen.' Der Meister sprach: 'Meine Kinder, Yens (Zi You) Worte sind richtig, meine vorigen Worte waren nur im Scherz gesprochen.'“¹⁰⁵

Im Zusammenhang mit der leichten Beherrschung der Geringen hat Xunzi den praktischen Vorteil der Musik in der politischen Überlegung angedeutet:

„Die Bevölkerung hat die Zuneigung dem Guten und die Ablehnung dem Schlechten gegenüber. Wenn sie keine passende Reaktion auf das Fröhliche und das Ärgerliche hat, dann wird alles durcheinander sein. Das Durcheinander ist den Königen der Vorzeit verhaßt, so daß sie ihr Benehmen erziehen, die Musik in Ordnung bringen. Es wird daraus folgen, daß die ganze Welt gehorsam ist.“¹⁰⁶

Die Musik, die eine solche Funktion erfüllen könne, sei die Musik von Ya und Song: Fröhlich, aber nicht ausschweifend; ihre Bewegungen und Rhythmen könnten die Menschenherzen berühren¹⁰⁷.

Aus der Sicht des Herrschers soll die Musik vor allem bewirken, daß die Bevölkerung die Befehle der Regierung rasch befolgt und keine rebellischen Gedanken hegt; Musik soll sozusagen brave und gehorsame Massen bilden. Wegen der Wechselbeziehung zwischen dem seelischen Zustand der Bevölkerung, der Erziehungsfunktion von Musik und der politischen Verwaltung muß eine Musikzensur institutionalisiert werden¹⁰⁸. Die Herrscher haben Angst vor der „nicht guten“ Musik, die eigentlich nur „die Musik, die ihnen nicht gefällt“ ist. Aber im Namen der vorbildlichen von den Königen der Vorzeit geschaffenen Musik, die von der konfuzianischen Schule gepriesen wurde, bekam die musikalische Kontrollaktion eine rechtliche Grundlage. Die Musik, die nicht den Charakteristika der vorbildlichen Musik entspricht, sollte verboten werden. Das bekannte Musikamt „Yuefu“ (樂府) ließ die Volkslieder und die kreative Musik sammeln, um die Sitten und Gebräuche zu beobachten und die Musikerziehung gedeihen zu lassen. Aber dahinter verbarg sich ein von der Bevölkerung unbemerktes und „sanftes“ Zensursystem. Die gesammelte Musik wurde textlich im Hinblick auf das

¹⁰⁵ Kapitel „Yanghuo“ (陽貨) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 426. Die Übersetzung nach R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 171.

¹⁰⁶ Kapitel „Über die Musik“ (樂論), in: Xunzi (荀子, 1995), S. 306.

¹⁰⁷ Ebd., S. 305.

¹⁰⁸ Vgl. S. Eisel (1990). *Politik und Musik*, S. 16f.

Interesse des Herrschers umgeschrieben und musikalisch unter einem bestimmten Muster korrigiert; dann wurde sie als gute, korrekte Musik wieder in der Musikerziehung verwendet¹⁰⁹.

Es ist bemerkenswert, daß die Philosophen im antiken Griechenland im gleichen Zeitraum eine ähnliche Gesinnung der Musikbewertung im Blick auf die Interaktion zwischen Mensch-Musik-Politik entwickelten¹¹⁰. Sie sahen Musik nicht einfach nur als Musik an sich an, sondern dehnten Musik auch auf die erzieherisch-politische Ebene aus, um eine komplexe Musikbedeutung zu schaffen. Die ethische Musikbewertung des Konfuzianismus und der antiken Philosophie taucht oft als Thema in der Literatur auf¹¹¹. Wie schon im Teil 1, I.1. angedeutet, haben die chinesischen Denker die Musik in eine Wechselbeziehung mit dem seelischen Zustand der Menschen gestellt. Dies empfanden die griechischen Philosophen ebenfalls: Bestimmte Arten der Musik verursachen bestimmte Emotionen, und auch das Gemüt der Menschen wird in der Musik zum Ausdruck gebracht¹¹². Nach Platon, der von der ethischen Macht der Musik zutiefst überzeugt ist, wird Musik wie alle Künste durch Mimesis hergestellt, wobei nicht das Schlechte und Schädliche im Staat nachgeahmt werden darf, und ausschweifende und üppige Musik beseitigt werden soll - ähnlich wie bei der nicht korrekten Musik aus der Sicht des Konfuzianismus.

Die Harmonien und Rhythmen mußten im Hinblick auf eine gute Erziehung sorgfältig verwendet werden. Das Dorische wird am einheitlichsten beurteilt als ethisch, erhaben-feierlich, großartig, tapfer, kriegerisch und männlich. Das Phrygische wird von manchen Philosophen als orgiastisch angesehen, im Gegensatz zu Platon, der darin den Ausdruck eines friedlichen Lebens erkennt. Nach ihm sollen die mit Klagen, Weichlichkeit, tragem Leben und Trunksucht in Verbindung stehenden Harmonien ausgesondert werden. Auch über Musikinstrumente gab es bestimmte ethische Urteile wie beim Konfuzianismus. Alle vieltönigen Instrumente wurden verworfen, darunter auch das Aulos, nur die Lyra und Kithara wurden nochgeduldet; die Syrinx durfte von den Hirten auf den Feldern gespielt werden¹¹³.

Rhythmus ist für Musik äußerst wichtig, dennoch lassen sich wenig Aussagen über das Ethos des Rhythmus bei den griechischen Theoretikern finden¹¹⁴.

Aus Philodems Schrift über die Musik geht hervor, daß nach Damons Lehre Musik zur

¹⁰⁹ Vgl. B. Mittler (1993). *Dangerous Tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 30. Mittler betrachtet den Beamter des Yuefu als den offiziellen Zuhörer, der das eigentlich trianguläre Verhältnis zwischen Komponist, Musik und Zuhörer in ein quadranguläres ändert.

¹¹⁰ Konfuzius lebte im Zeitraum 551-479 v. Chr. In der griechischen Antike war Pythagoras der Begründer der Musik als Wissenschaft und hat die Aufgabe der Musik in der Erziehung diskutiert. Vgl. H. Abert (1968). *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik*, S. 51. Er lebte ca. 570 (? 560)-480 v. Chr.

¹¹¹ Vgl. W. Suppan (1984). *Der musizierende Mensch*, S. 66f; S. Eisel (1990). *Politik und Musik*, S. 16f; H. Brenner (1992). *Musik als Waffe?*, S. 13.

¹¹² Vgl. A. Neubecker (1977). *Altgriechische Musik*, S. 138. Außer der menschlichen Gemütslage steht die hörbare Bewegung ebenfalls in unmittelbarer Wechselbeziehung zur Bewegung der Seele. Siehe H. Abert (1968), ebd., S. 48f.

¹¹³ Vgl. A. Neubecker (1977), ebd., S. 132.

¹¹⁴ Ebd., S. 143.

Arete (Tapferkeit, Tugend) führen kann und demgemäß eine wichtige Stellung in der Jugenderziehung einnimmt. Nach Aristoteles dient Musik zur Persönlichkeitsbildung, nämlich Tugend zu gewinnen. Damon hat auf das Verhältnis zwischen Musik und Politik hingewiesen, indem er Änderungen musikalischer Topoi stets Hand in Hand mit tiefgreifenden politischen Veränderungen gehen läßt. Platon hält eine neue Art von Musik für gefährlich, wenn man den stabilen Staat erhalten will:

„Denn eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, weil es das Ganze gefährden heißt; denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates mit erschüttert würden, wie Damon sagt und ich überzeugt bin.“¹¹⁵

Er schreibt der Musik Umwälzungskraft zu, die eine Regierung in unruhige und unsichere Zeiten bringen könnte, und kommt damit zu ähnlichen Anschauungen wie die konfuzianische Schule hinsichtlich der neuen „frivolen“ Töne der zum Untergang verdamnten Staaten Zheng und Wei¹¹⁶.

Die chinesischen und griechischen Philosophen der Antike haben auffällig vielseitige Betrachtungen über die Funktionen der Musik in der Pädagogik und Staatspolitik angestellt. Die ganze Konzeption ist unter der Voraussetzung einer idealen Regierung gedacht. Individuum, Gemeinwesen und Staat sind drei sich verbindende, von der Musik beeinflusste Größen, damit tugendhafte Persönlichkeiten, harmonische Gemeinschaft und ein stabiler Staat entstehen. Um dieses Ziel zu erreichen, soll gute Musik in der Erziehung verwendet werden, wobei die Musik als ein politisches Verwaltungsmittel gilt, die Bevölkerung im Griff zu haben. Diese Strategie ist auch typisch konfuzianisch: Die Gelehrten - in der Regel Anhänger des Konfuzianismus - haben sich von der Erziehungskraft der Musik überzeugt und befürworteten die „gute“ Musik wegen ihrer amtlichen Privilegien. Die Musik ist funktionell und hat keine Autonomie. Sie kann nicht durch ihre bloße Existenz schon ihre Notwendigkeit, da zu sein, demonstrieren¹¹⁷, sondern erfüllt die Zwecke der herrschenden Schicht. Diese Vorstellungen hemmten die Musikentwicklung, die Musik blieb eintönig.

¹¹⁵ Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 130.

¹¹⁶ Vgl. Teil 1, Kapitel V. „Rituelle Musik gegen Zheng-Wei-Musik“.

¹¹⁷ C. Dahlhaus (1973). „Autonomie und Bildungsfunktion“, in: S. Abel-Struth (hrsg.). *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik*, S. 22.

III. Li und Musik als gute Regierung

III. 1. Li und Musik einzeln und verbunden

Der Begriff Li (Sitte) existiert seit archaischen Zeiten. Im *Buch der Riten* wird seine Entstehung angedeutet:

„Der Anfang der Sitte liegt beim Essen und Trinken. In der allerältesten Zeit röstete man die Körner auf erhitzten Steinen und zerlegte das Fleisch mit den Fingern. Man höhnte Erdlöcher aus als Töpfe und schöpfte mit den hohlen Händen. Man hatte Trommelschlegel aus Grasstengeln und Trommeln aus Ton. Und doch konnte man auch damit seine Ehrfurcht vor Geistern und Göttern bezeugen.“¹¹⁸

Das einfache Alltagsleben, Essen und Trinken, verbindet sich mit der religiösen Zeremonie, dem Dank an die Götter und verstorbenen Vorfahren, damit sie das Essen segneten. So haben die Li ihren Anfang genommen. Trommelton begleitete die Zeremonie, damit die für die Li benötigte bestimmte Reihenfolge und der Rhythmus eingehalten wurden; die rituelle Durchführung war wichtiger als die dekorative Musik. Betrachtet man die Entstehung des chinesischen Zeichens für „Yue“ (Musik im Allgemeinen), so fällt auf, daß es sich in der archaischen Form „Xiaozhuan“ (小篆)¹¹⁹ aus Zeichen zusammensetzt, die mit Trommeln zu tun haben: eine große Trommel und zwei kleine Trommeln im oberen Teil des Zeichens und ein hölzernes Gestell für Trommeln im unteren Teil¹²⁰. Es ist zu vermuten, daß die Entstehung des Zeichens „Yue“ mit den in rituellen Zeremonien verwendeten Musikinstrumenten in Zusammenhang steht.



Das Zeichen „Li“ (禮) ist auf Orakelknochen nicht zu finden. Manche Sinologen nehmen an, daß das Zeichen „Li“ im archaischen Piktogramm mit dem Zeichen 豐 identisch ist, das einen Opfergegenstand verbildlichte, bzw. zwei Jadescheiben im oberen Teil und ein sakrales Gefäß im unteren Teil¹²¹. In der Zeichenform „Xiaozhuan“ wurde diesem Zeichen „豐“ das Zeichen „示“ mit der Bedeutung Götteropfer

¹¹⁸ Kapitel „Liyun“ (禮運) im *Buch der Riten* (1990), S. 366. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 58.

¹¹⁹ Die Zeichen für die Schriftart „Xiaozhuan“ (小篆) wurden vom Kanzler der Qin-Dynastie Li Si (李斯) gesammelt und weiter entwickelt.

¹²⁰ Die verschiedenen archaischen Zeichen von 樂 (Yue) siehe *Das Große Zheng-Zhong-Lexikon für Form, Aussprache und Bedeutung*, (正中形音義綜合大字典, 1974), S. 752. Vgl. H. Oesch (1997). *Aussereuropäische Musik*. Teil 1, S. 19.

¹²¹ Cui Guangzhou (崔光宙, 1993). *Neue Argumente in der Musikwissenschaft* (音樂學新論), S. 557.

hinzugefügt, wodurch eine neue Zeichenkombination eben die zu besprechenden Li (禮) entstand, die als „glückliches Leben durch Opfer an die Götter“ übersetzt werden könnte. Li und Musik haben sich eng auf die religiöse Zeremonie im primitiven Gemeinwesen bezogen. Die Könige der Vorzeit erschufen die Musik (Tanzmusik), um ihren Vorfahren und Göttern zu opfern und ihre großartigen Werke, ihre Ehrfurcht vor dem Himmel, der Natur und ihrer tugendhaften Herrschaft zum Ausdruck zu bringen¹²². In der Musik der legendären Könige der Vorzeit fungiert die Verbindung von Li und Musik auf religiöser, politischer und ethischer (erzieherischer) Ebene: Von religiösen Anschauungen ausgehend stützt sie zweckmäßige Anstandsregelungen in der Gesellschaft, stabilisiert die Politik und läßt in der Folge eine ethische Herrschaft entstehen.

Am Anfang der Westlichen Zhou-Dynastie hat Zhou Gong (周公)¹²³ mit dem Denken der vorhergehende Shang-Dynastie als Grundlage das System von Li und Musik durch eine zur Feudalgesellschaft passende Hierarchie von Li und Musik¹²⁴ erweitert¹²⁵. Die Gesellschaft wurde in verschiedene Klassen geteilt. Keine Klasse durfte die Li übertreten, d.h. jede Klasse hatte die von der Regierung aufgestellten Normen zu befolgen, um sich von den anderen zu differenzieren und abzugrenzen. Der Begriff „Li“ ist in einem allmählichen Prozeß entstanden und bedeutet eine perfekte Hierarchie zwischen König und Untertan, Oberen und Unteren, Vater und Sohn, Brüdern, Verwandten und Freunden, Ranghöheren und -niedrigeren, Reichen und Armen. Jede Klasse hat streng die ihr zugeschriebene Musik zu verwenden und weitere damit zusammenhängende Regeln zu beachten, um die Li zu entsprechen:

1) Aufhängen des Musikinstrumentes (betrifft vor allem Glocke und plattenförmigen Klangstein). Die Musikinstrumente des Königs durften in jeder der vier Himmelsrichtungen (Ost, West, Süd und Nord) aufgehängt werden; für Lehnsfürsten waren nur drei Seiten (nicht im Süden) möglich; für Minister und hohe Beamte zwei Seiten (Ost und West); für Gelehrte nur eine Seite (Ost)¹²⁶.

¹²² Siehe 23.

¹²³ Zhou Gong (周公), der jüngere Bruder des Königs Wu der Westlichen Zhou-Dynastie, hat König Wu viel geholfen. Nach dem Tod des Königs Wu hat Zhou Gong dessen Sohn König Cheng bei der Herrschaft unterstützt, selbst aber keine Ambitionen auf den Königsthron entwickelt. Wegen seiner Tugendhaftigkeit hat Konfuzius ihn sehr verehrt.

¹²⁴ Siehe Kapitel „Mingtang Wie“ (明堂位) im *Buch der Riten* (1990), S. 524. Das Zhou-Volk hat die Herrschaft der Shang-Dynastie übernommen. Um sein Regime zu festigen, hat der König von Zhou seine Zhou-Sippenangehörigen als Lehnsfürsten über das beherrschte Land verteilt. Der Erstling hatte das Erbrecht. Infolgedessen stehen König und Lehnsfürst in einem doppelten Verhältnis, im patriarchalischen Sippensystem als höherer und niedrigerer Verwandter, in der politischen Beziehung als König und Untertan. So war die Treue zur Königs-Herrschaft zweifach gesichert. Das Li- und Musiksystem wurde nach feudalistischen Überlegungen eingerichtet.

¹²⁵ Das Li- und Musiksystem der Shang-Dynastie war sehr umständlich, kannte aber keine Klassenunterschiede. Konfuzius meinte: „Die Dschoudynastie (gleich Zhou-Dynastie) beruht auf den Sitten der Yindynastie (gleich Shang-Dynastie). Was sie davongenommen und dazugetan, kann man wissen.“ Siehe Kapitel „Weizheng“ (爲政) des Lunyu, in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 126. Die Zhou-Dynastie hat sakrale Gefäße und Opferriten von der Shang-Dynastie übernommen, aber dem Ganzen noch eine strenge Hierarchie hinzugefügt.

¹²⁶ Kapitel „Chunguan Zongbo“ (春官宗伯下), in: *Riten von Zhou* (周禮, 1997), S. 239.

2) Anzahl der Reihen und der Tänzer für den Tanz der Tempeldiener. Der König durfte acht Reihen haben, in jeder Reihe acht Tempeldiener; Lehnsfürsten sechs Reihen mit sechs, Minister und hohe Beamte vier Reihen mit vier und Gelehrte zwei Reihen mit je zwei Tempeldienern¹²⁷.

3) Bestimmte Musik für bestimmte Zeremonien. Die sechs Tanzmusiken entsprechen den sechs Li¹²⁸, genauer gesagt, die Tanzmusik „Yunmen“ (雲門) den Himmelsopfern, „Xianchi“ (咸池) den Erdopfern, „Daqing“ (大磬, auch Shao genannt) den „Wang“-Opfern¹²⁹, „Daxia“ (大夏) den Berg-und-Fluß-Opfern, „Dahu“ (大濩) den Ahnenopfern für die Ahnin Jiang Yuan (姜嫄) und „Dawu“ (大武) den Ahnenopfern für alle männlichen Vorfahren.

Außerdem gab es noch viele komplizierte Li, z.B. um für Regen zu beten oder Seuchen zu vertreiben, für Bankette vom König oder von Lehnsfürsten, für den Umgang zwischen König und Untertanen bei verschiedenen Anlässen wie Weintrinken, Bogenschießen, Siegesfeiern usw.; auch die zu verwendenden Opferngegenstände, Ritualabläufe und Musiken waren streng festgelegt. Das soziale System und die gesellschaftlich-kollektiven Aktivitäten wurden durch Li systematisiert, und niemand vom König bis zu den Untertanen durfte die hierarchische Norm übertreten. Musik war die Exekutive der Li und sicherte somit politische Stabilität. Das Li- und Musiksystem in der Westlichen Zhou-Dynastie sollte ein Vorbild für die Li- und Musikverwaltung nachfolgender Generationen setzen.

Nach dem Zerfall der Regierungsmacht der Westlichen Zhou-Dynastie begann eine Zeit der Wirren, die Frühling-und-Herbst-Periode und die Zeit der Streitenden Reiche. Die Lehnsfürsten befolgten das vom Zhou-Königshaus aufgestellte Li- und Musiksystem nicht mehr, d.h. sie übertraten die Li der Lehnsfürsten und maßten sich die Li des Königs an. So setzten sich Hüter der Ordnung für das althergebrachte Li- und Musiksystem ein, um die Gesellschaft wieder in die rechten Bahnen zu bringen. Xi Que (卻缺)¹³⁰ hat seine Meinung wie folgt ausgedrückt:

*„Das Verhalten der Bevölkerung zu korrigieren, das Geld zu vermehren und das Wohleben anzubieten, waren die drei Erfolge des Herrschers. Der Obere und der Untere lebten dadurch in Eintracht, damit das Li-System erhalten wurde. Ohne Li entstand keine Musik, die Bevölkerung hatte keine Freude. Rebellion breitete sich aus.“*¹³¹

Der Musikmeister Kuang (師曠) meinte, daß Musik durch Li eingeschränkt werden sollte, was einer auf die Li beruhenden Musikbewertung gleichkam¹³².

¹²⁷ Kapitel „Das fünfte Jahr von Yingong“ (隱公五年, 718 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S.10.

¹²⁸ Kapitel „Chunguan Zongbo“ (春官宗伯下), in: *Riten von Zhou* (周禮, 1997), S. 231.

¹²⁹ Die vier „Wang“ (四望) bedeuten Sonne, Mond, Sterne und Meer.

¹³⁰ Xi Que (卻缺 ?-597 v. Chr.) war ein hoher Beamter des Fürststaates Jin (晉).

¹³¹ Kapitel „Das siebte Jahr von Wengong“ (文公七年, 620 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 144.

¹³² Kapitel „Jinyu 8“ (晉語八), in: *Guoyu* (國語, 1995), S. 618.

Zi Chan (子產)¹³³ betrachtete die Li als das Grundprinzip von Himmel und Erde wie auch aller menschlicher Normen. Alles in Natur und Gesellschaft mußte die Li einhalten. Selbstredend gab es für die Musik keine Ausnahmen¹³⁴.

Die oben genannten Beispiele diskutieren Li und Musik an sich. Konfuzius ging weiter: Er sah es als seine Lebensaufgabe an, die Erbschaft der Westlichen Zhou-Dynastie, das Li- und Musiksystem, mit einer neuen Kraft, der „Humanität“ (仁, Ren), zu restaurieren. Li galten als von der Regierung festgesetzte soziale Ordnung, als hierarchisches Prinzip und als daraus resultierende Pflichten für die Mitglieder der Gesellschaft. Die Li zeigten strenge Differenzierungen und dienten als eine von außen auf die Gesellschaft einwirkende moralische Regelung. Musik war hingegen die moralische Berührung von innen heraus und konnte als ein „Weichmacher“ das harte Verhältnis der Menschen ausgleichen. Aber in Zeiten politischer Unruhe verlor das Li- und Musiksystem seine Existenzbedingung. Der Gedanke der „Humanität“, die Moralität der Liebe, sollte die Menschen ihren inneren Stützpunkt des Li- und Musiksystems in den eigenen Herzen wieder finden lassen, d.h. die Menschen sollten durch Li und Musik spontan, d.h. von ihrer „Humanität“ aus beginnend, ein vollkommenes Leben erlangen. Der Prozeß dieses Erlangens gliedert sich in die drei Phasen Poesie, Li und Musik¹³⁵. Er hat geäußert:

„Ein Mensch ohne Humanität, wie könnten die Li ihm helfen? Ein Mensch ohne Humanität, wie könnte die Musik ihn beeinflussen?“¹³⁶

„Humanität“ bedeutet nicht nur theoretische Kenntnis, sondern auch praktisches Handeln. Konfuzius reformierte somit die Musik dahingehend, daß sich in ihr Humanität manifestierte¹³⁷. Mit seinem Handeln beweist er die Richtigkeit der von ihm geforderten Humanität. Musik und Li unterstanden dem Prinzip der Humanität.

Der Geist der Humanität entsprach zugleich seiner politischen Anschauung:

„Wenn Eure Hoheit die Regierung ausübt, was bedarf es dazu des Tötens? Wenn Eure Hoheit das Gute wünscht, so wird das Volk gut.“¹³⁸

Strafen sind für Konfuzius nach Möglichkeit zu vermeiden, denn wenn *„man durch Erlasse leitet und durch Strafe ordnet, so weicht das Volk aus und hat kein Wissen.“* Bei der tugendhaften Verwaltung dagegen verhält es sich im Gegenteil so, daß sie *„durch die Kraft des Wesens leitet und durch Sitte ordnet, so hatte das Volk Gewissen und*

¹³³ Zi Chan (子產 ?-522 v. Chr.), Herrscher des Fürststaates Zheng (鄭).

¹³⁴ Kapitel „Das fünfundzwanzigste Jahr von Zhao Gong“ (昭公 25 年, 517 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 486.

¹³⁵ Siehe S. 18.

¹³⁶ Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 130.

¹³⁷ Vgl. Zhou Chang (周暢). *The Aesthetics of Confucian and Taoist Music* (儒道音樂美學思想在歷史上的分鑣與合流), in: *The Art of Music* (音樂藝術), 1990, Nr. 2, S. 35; Zhang Huaxin (張華信). *A view of religion in Chinese and Western Music Cultures* (中西傳統音樂文化中的宗教觀), in: *Chinese Music* (中國音樂), 1997, Nr. 2, S. 38.

¹³⁸ Kapitel „Yanyuan“ (顏淵) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 324. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 127.

erreichte das Gute.“¹³⁹ Durch die Durchführung von Li und Musik, anders gesagt durch eine humanitäre Herrschaft, konnte der Staat wieder zur Ruhe gelangen, weil nur die Li die Bevölkerung ordentlich und friedlich führen können, nur Musik die volkstümlichen Gebräuche in Richtung auf das Gute ändern kann¹⁴⁰. Die vorbildliche Li- und Musikregierung der Westlichen Zhou-Dynastie war der ideale Staat für Konfuzius. Er seufzte über die chaotische Zeit, in der er lebte, besonders darüber, daß die Untertanen gegen die Li verstießen, die sie befolgen sollten, wie z.B. die unordentlichen Li des Freiherrn Ji (季), der zu viele Reihen Tempeldiener in seinem Haustempel tanzen ließ - für Konfuzius ein schlimmes Verbrechen:

„Wenn man das hingehen lassen kann, was kann man dann nicht hingehen lassen?“¹⁴¹

Sein Li- und Musikdenken war nichts anderes als die „Richtigstellung des politisch-gesellschaftlichen Status“ (正名分). Wenn nicht jeder Status richtiggestellt war, folgte daraus, daß Li und Musik nicht gedeihen würden. Wenn Li und Musik nicht gedeihen würden, so träfe die Strafe nicht. Es zeigt sich, daß die Bevölkerung nicht weiß, wo Hand und Fuß liegen sollen¹⁴². Diese Li- und Musikidee hatte Konfuzius zwar ständig vor Augen, zeit seines Lebens aber niemals in die politische Praxis umsetzen können.

Xunzi hat über die Li ausführlich diskutiert und erweiterte sie zum Mittelpunkt seiner Doktrin. Die Li bedeuten für ihn im Prinzip wie im hierarchischen System der Westlichen Zhou-Dynastie, daß zwischen vornehmen und niedrigen Schichten Unterschiede bestehen, auch zwischen älteren und jüngeren Personen, und reiche und arme Herkunft ihre Angemessenheit haben¹⁴³. Darüber hinaus läßt er Li als einen Oberbegriff aufrücken, der sich auf Staatspolitik, persönliche Tugend und Naturphänomene bezieht. Die Li beinhalten: Gesetz¹⁴⁴, militärische Ethik¹⁴⁵, Prüfungsordnung für das Verhalten¹⁴⁶, staatliche Verwaltung¹⁴⁷, persönlichen

¹³⁹ Kapitel „Wenzheng“ (爲政) des *Lunyu* (論語), in: ebd., S. 112. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 42.

¹⁴⁰ Kapitel „Kuangyao Dao“ (廣要道), in: *Xiaojing* (孝經, 1972), S. 23.

¹⁴¹ Kapitel „Bayi“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 128. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 49.

¹⁴² Kapitel „Zilu“ (子路) des *Lunyu* (論語), in: ebd., S. 332.

¹⁴³ Kapitel „Reicher Staat“ (富國, Fuguo), in: *Xunzi* (荀子, 1995), S. 159.

¹⁴⁴ „Li sind die Wurzel des Gesetzes und der Hauptpunkt der Regelung.“ Kapitel „Lernen zu ermutigen“ (勸學, Quanyue), in: ebd., S. 59.

¹⁴⁵ „Wenn der König Li nicht in Ehren hielt, war das Militär schwach.“ Kapitel „Reicher Staat“ (富國, Fuguo), in: ebd., S. 165.

¹⁴⁶ „Wenn ein Abkömmling der Adligen die Li nicht entsprach, wurde er zum einfachen Volk degradiert. Wenn ein Abkömmling des einfachen Volkes reiches Wissen hatte und sich anständig verhielt, allen Li entsprach, wurde er zum Adligen befördert.“ Kapitel „Regeln für das Königtum“ (王制, Wangzhi) in: ebd., S. 139.

¹⁴⁷ „Der Staat, der Li und Gerechtigkeit achtet, wird in Ordnung sein. Der Staat, der Li und Gerechtigkeit verachtet, wird in Chaos sein.“ Kapitel „Diskussion über das Militär“ (議兵, Yibin), in: ebd., S. 228.

Charakter¹⁴⁸ und Ordnung des Wandels in Natur und Universum¹⁴⁹.

Kurz die Li gelten als Grundsatz für alles. Die Erziehung zu den Li geht aus vom Gedanken: „Das Wesen der Menschen ist eigentlich schlecht“ und berücksichtigt die Einschränkung und Verführung durch die Begierde als Bedrohung der politischen Stabilität.

„Die Menschen haben von Natur aus Begierden. Wenn die Begierden nicht gestillt werden, dann sind sie nicht ohne Verlangen. Ohne Angemessenheit des Verlangens, streiten sie bestimmt. Aus Streit wird Verwirrung; der Verwirrung folgt Armut. Die Könige der Vorzeit verabscheuten die Unruhe, deswegen schufen sie Li, um dadurch zu differenzieren, um die Begierde richtig auszubilden und um das Verlangen mäßig zu stillen.“¹⁵⁰

Nach der Einrichtung der Li wird die Gesellschaft in Ordnung gebracht in einer Atmosphäre kühler Strenge, so daß durch die in Einklang zu bringende Musik, die gleichzeitig im Erziehungssystem wirksam ist, die Li ausgeglichen und ergänzt werden können. In einer eindeutigen Hierarchie sollen die Schichten von den Gelehrten aufwärts durch Li und Musik ihren Rang finden. Die einfache Bevölkerung dagegen wird durch Recht regiert. Xunzi hat oft die Li und die Musik in einem Zusammenhang behandelt, um ihre Charakteristika und ihr Zusammenwirken anzudeuten:

„Die Li verlangen Respekt und Mäßigkeit; Musik verlangt milde Harmonie.“¹⁵¹

„Die Li beschreiben das Verhalten der Gelehrten; die Musik beschreibt die friedliche Freude der Gelehrten.“¹⁵²

„Wenn Musikerziehung weit verbreitet war, waren die Gedanken der Bevölkerung klar. Wenn die Erziehung der Li gerecht war, kamen schöne Taten zustande. Ohren und Augen waren klar, der blutige Charakter wurde friedlich. Die volkstümlichen Sitten und Gebräuche werden verbessert, die ganze Welt bleibt in Ruhe, Gutherzigkeit und Schönheit glänzen.“¹⁵³

„Musik läßt die Dinge sich vereinigen, die Li bestätigen dagegen Differenzen.“¹⁵⁴

Unter den Li ist die äußere Norm für das private und staatliche Leben der Menschen zu verstehen. Die Musik stellt hingegen die innere Wandlung zur harmonischen Verfassung dar. Die beiden als Zustandsbündnis besitzen ethische Kräfte und werden von den Königen der Vorzeit als Regierungsstrategie verwendet. Xunzi hat diesen Geist

¹⁴⁸ „Li können helfen, den persönlichen Charakter gut zu entwickeln.“ Kapitel „Xiushen“ (修身), in: ebd., S. 69.

¹⁴⁹ „Der Himmel und die Erde verbinden sich durch Li, die Sonne und der Mond klären sich durch Li, die vier Jahreszeiten lassen sich nach Li ordnen; die Flüsse laufen ordentlich durch Li; alle Dinge in der Welt werden mit Li gedeihen ... Sind Li nicht das Größte?“ Kapitel „Über die Li“ (禮論, Lilun), in: ebd., S. 286.

¹⁵⁰ Ebd., S. 284.

¹⁵¹ Kapitel „Lernen zu ermutigen“ (勸學, Quanaxue), in: ebd., S. 59.

¹⁵² Kapitel „Wirkung der Gelehrten“ (儒效, Ruxiao), in: ebd., S. 124.

¹⁵³ Kapitel „Über die Musik“ (樂論, Yuelun), in: ebd., S. 307.

¹⁵⁴ Ebd., S. 307.

geerbt und die Kategorie der Li zu einem extremen Pol erweitert. Musik als Gegenpol besänftigt den Widerspruch und die Strenge, um am Ende der Streitenden Reiche eine tugendhafte Regierung verwirklichen zu können.

III. 2. Anschauungen von den Li und der Musik in den „Aufzeichnungen über die Musik“

Das System von Li und Musik wurde in der Westlichen Zhou-Dynastie eingerichtet. Konfuzius betonte den Geist von Li und Musik, Xunzi paßte die Bedeutung von Li und Musik der feudalistischen Gesellschaft an und perfektionierte das System. In den „Aufzeichnungen über die Musik“ erreichten die Anschauungen zu Li und Musik ihren geistigen Höhepunkt. Obwohl es über Autor und Entstehungszeit dieser Schrift zu Kontroversen gekommen ist, (weil zum Beispiel einige Teile mit anderen Schriften identisch oder ähnlich sind¹⁵⁵), spielen die Anschauungen über Li und Musik aus den „Aufzeichnungen über die Musik“ eine entscheidende Rolle in der chinesischen Musikliteratur.

1) Die Substanzen von Li und Musik wurden zuerst definiert, nämlich *„die Humanität entspricht der Musik, die Gerechtigkeit entspricht den Li.“*¹⁵⁶ Wegen dieser substantiellen Merkmale prägen Li und Musik sich in höchsten Formen aus: *„Die große Musik bewirkt Ruhe und Einfachheit; das große Li bewirkt Unkompliziertheit.“*¹⁵⁷ Obwohl die von den Königen der Vorzeit geschaffenen Namen und Formen von Li und Musik nicht gleich waren, brachten sie den Geist von der großen Musik und den großen Li zum Ausdruck und führten die Erfolge der Könige zur Vollkommenheit: *„Die Könige schufen Musik, wenn sie ihre Werke vollendet hatten. Sie machten die Li, wenn sie die Herrschaft in Ordnung brachten.“*¹⁵⁸

2) Die Gedanken zu Musik und Li entsprachen Hauptbegriffen zur Regelung der Natur: Himmel und Erde hatten dadurch Autorität. *„Sie (Li und Musik) spiegeln die Gefühle von Himmel und Erde. Sie bringen in Gemeinschaft mit den Lebenskräften der himmlischen Götter. Wenn ein großer Mann Li und Musik fördert, so werden Himmel und Erde ihre Kräfte erstarken lassen.“*¹⁵⁹ Im Prinzip bedeutet Musik die harmonische Vereinigung von Himmel und Erde und bezeichnet die Eigenart der Verschmelzung. Li

¹⁵⁵ In den „Aufzeichnungen über die Musik“ sind ca. siebenhundert Worte mit Worten aus dem Kapitel „Über die Musik“ (樂論) von Xunzi (荀子) identisch. Ein Abschnitt über Li und Musik in Zusammenhang mit der Regelung von Himmel und Erde ist dem Yixici (易繫辭) ähnlich. Ein anderer Abschnitt über Musik und Politik ist dem Lüshi Chunqiu (呂氏春秋) ähnlich. Siehe Cui Guangzhou (崔光宙, 1993). *Neue Argumente der Musikwissenschaft* (音樂學新論), S. 541-553.

¹⁵⁶ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“ im *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 620.

¹⁵⁷ Ebd., S. 615.

¹⁵⁸ Ebd., S. 619.

¹⁵⁹ Ebd., S. 633. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 84.

bedeutet die rhythmische Reihenfolge von Himmel und Erde und bezeichnet die Eigenart des „Zu Unterscheidenden“. Beide besaßen die von der Natur geschenkte Kraft, alle Dinge in Ordnung zu bringen. Genau gesagt, Musik wurde nach dem Himmel geschaffen, Li hingegen nach der Erde:

„Die Musik ist die Harmonie von Himmel und Erde. Die Li sind die Stufenfolge von Himmel und Erde. Durch Harmonie verwandeln sich alle Dinge, durch die Stufenfolge unterscheiden sich alle Dinge. Die Musik hat ihren schöpferischen Ursprung im Himmel, die Li formen sich nach der Erde. Wenn der Formungen zuviel wird, so entsteht Gewalt. Nur wenn man Himmel und Erde klar erkennt, dann vermag man Li und Musik zur Blüte zu bringen.“¹⁶⁰

3) Li und Musik ergänzen sich begrifflich. Sie zeigen ein praktisches Zusammenwirken, durch das sich dann Li und Musik als ein Gemeinsames vervollständigen:

„Die höchste Musik entfernt den Groll, die höchsten Li entfernen den Streit. Durch Freundlichkeit und Nachgiebigkeit die Welt zu ordnen, das ist der Sinn von Li und Musik. Wenn gewalttätige Menschen sich nicht erheben, wenn die Lehnsfürsten sich willig unterwerfen, wenn Wehr und Waffen nicht erprobt werden, wenn die fünf Strafen nicht gebraucht werden, wenn die Untertanen nicht leiden und der Sohn des Himmels nicht zürnt, dann hat die Musik ihren Zweck erfüllt. Wenn sich Vater und Sohn in Liebe vereinigen, wenn die Unterschiede zwischen Alter und Jugend klar erkannt werden, wenn die Menschen innerhalb der vier Meere einander achten, dann haben die Li ihre Wirkung erreicht.“¹⁶¹

Um die Welt zu ordnen, sind keine Beschwerden über die Herrschenden und kein Streit mit den Beherrschten nötig; eine problemlose Herrschaft kann sich auf Li und Musik gründen. Aber Li und Musik müssen Maß halten, sonst werden schlechte Dinge hervorgerufen:

„Wird die Freude der Musik übersteigert, so führt sie zur Trauer. Wird die Zahl der Li übertrieben, so führt sie zur Einseitigkeit.“¹⁶²

Oft werden Li und Musik in Analogien erwähnt:

„Die Musik ist Geben, die Li sind Rückwendung. Bei der Musik freut man sich auf ihr Entstehen, bei den Li geht man auf ihren Anfang zurück. Die Musik prägt Tugend aus, die Li danken der Gunst, woher sie kommt.“¹⁶³

„Die Li haben die Funktion der Ermutigung, die Musik die der Zusammenziehung. Wenn die Li die Ermutigung finden, so entsteht Freude; wenn die Musik die Zusammenziehung findet, so entsteht Ruhe. Die Ermutigung der Li und die Zusammenziehung der Musik haben die gleiche Bedeutung.“¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ebd., S. 618. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 76.

¹⁶¹ Ebd., S. 615. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 75.

¹⁶² Ebd., S. 619. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 77.

¹⁶³ Ebd., S. 632.

¹⁶⁴ Ebd., S. 647.

„Die Musik dient zur Darstellung der Tugend, die Li dienen dazu, das Übermaß einzuschränken.“¹⁶⁵

Dabei sind die Li die höchste Regelkraft, der die Musik untersteht, wie es im gleichen Abschnitt weiter heißt:

„Darum sorgten die früheren Könige dafür, daß die Li da waren, wenn es schwere Fälle gab zur Regelung der Trauer und wenn es großes Glück gab zur Regelung der Freude. So war der Grad der Trauer und der Freude durch die Li beschränkt.“¹⁶⁶

4) Li und Musik stellen gegensätzliche Sachverhalte dar. Das erste gegensätzliche Begriffspaar ist Gemüt und Ordnung:

„Die Musik drückt aus, was am Gemüt unveränderlich ist; die Li drücken aus, was in der Ordnung unwandelbar ist.“¹⁶⁷

Was von der Musik unveränderlich im Gemüt ausgedrückt wird, ist das Phänomen der Musik, ihre Substanz, nämlich Humanität mit der Liebe als Hauptinhalt. Was von den Li als unwandelbar in der Ordnung ausgedrückt wird, ist das Phänomen der Li, nämlich Gerechtigkeit mit Respekt als Hauptinhalt. Vollendete Li und vollendete Musik repräsentieren das unveränderliche Gemüt und die unwandelbare Ordnung. Humanität und Gerechtigkeit sind im Leben notwendig.

Das zweite gegensätzliche Begriffspaar ist Inneres und Äußeres:

„Die Musik kommt aus dem Innern hervor. Die Li gestalten von außen her. Weil die Musik aus dem Innern hervorkommt, darum bewirkt sie Ruhe. Weil die Li von außen her gestalten, darum bewirken sie vornehmes Auftreten.“¹⁶⁸

Von dieser Denklinie ausgehend entfalten die „Aufzeichnungen über die Musik“ einmal die Funktion und zum anderen die prinzipielle Darstellung von Li und Musik. Da die Li sich von außen gestalten, eine äußerliche Norm sind, wirken sie auf die persönlichen Worte und Taten ein:

„Wenn man die Li zur Ordnung der persönlichen Worte und Taten verwendet, so wird man ernst und respektabel. Durch Ernst und Respekt hält man sich würdig.“¹⁶⁹

Da die Musik aus dem Innern hervorkommt, wirkt sie auf die Herzen ein:

„Wenn man die Musik wirken läßt zur Ordnung der Gesinnung, so wächst eine ruhige, gerade, ehrliche und aufrichtige Gesinnung üppig empor. Wenn eine ruhige, gerade, ehrliche und aufrichtige Gesinnung entsteht, so wird man fröhlich. Durch Fröhlichkeit kommt Friede, durch Friede entsteht Dauer, durch Dauer entsteht himmlisches Wesen, durch himmlisches Wesen entsteht Göttlichkeit. Himmlisches Wesen braucht nicht zu reden und findet doch Glauben, Göttlichkeit braucht nicht zu zürnen und findet doch

¹⁶⁵ Ebd., S. 624.

¹⁶⁶ Ebd. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 80.

¹⁶⁷ Ebd., S. 633.

¹⁶⁸ Ebd., S. 615. Die Übersetzung vgl. ebd., S. 75.

¹⁶⁹ Ebd., S. 646.

Scheu. Das ist die Folge der Ordnung der Gesinnung durch die Musik. ¹⁷⁰

Das Argument erhebt die Wirkung von Li und von Musik zum Extrem. Mit einander verbundene Persönlichkeit, menschliche Gesinnung, Würde und Gutmütigkeit wie auch die Ordnung der Herzen entsprechen der universalen Bewegung. Diese Konstellation ist nichts anderes als die von Konfuzius verlangte Vollendung der Menschen, indem sie durch Poesie Anregung, durch das Ritual Standfestigkeit und durch die Musik Vollendung erlangen¹⁷¹.

„Darum kommt es bei den Li darauf an, sie zu beschränken und bei der Musik darauf, sie zu erfüllen. Beschränkte Li führen zum Fortschritt, und im Fortschritt liegt ihre Schönheit. Reiche Musik führt zur Einkehr, und in der Einkehr liegt ihre Schönheit. Beschränkte Li, die nicht zum Fortschritt führen, hören auf, Li zu sein. Eine reiche Musik, die nicht zur Einkehr führt, bewirkt Zerstreuung. ¹⁷²

Die Li interpretieren eine vom Äußeren ausgeprägte Ordnung, sich selber zu beschränken und die anderen zu respektieren. Das Sich-Zurückhalten bedeutet die Schönheit der Li. Die Musik interpretiert ein vom Inneren entfaltetes Gemüt und erfüllt den Ausdruck des Gemüts. Reiche Musik, die durch Reflexion hindurchgeht, ist Schönheit der Musik.

Das dritte gegensätzliche Begriffspaar ist Vereinigung und Trennung.

„Die Musik bewirkt Vereinigung, die Li bewirken Trennung. In der Vereinigung vertrauen die Menschen einander, durch die Trennung achten die Menschen einander. Wenn die Musik überwiegt, so entsteht die Gefahr des Närrischwerdens. Wenn die Li überwiegen, so besteht die Gefahr der Entfremdung. Das Gefühl in Einklang zu bringen und das Äußere zu vornehmen Auftreten zu bringen, das ist die Aufgabe von Musik und Li.

Wenn der Sinn der Li feststeht, so gliedern sich Vornehmes und Geringes. Wenn die Kunst der Musik vereinigt, so leben Hoch und Niedrig in Frieden. Wenn die Regelung über das Gute und das Böse sich zeigt, so werden Tüchtige und Untaugliche unterschieden. Wenn durch Strafen Gewalttaten verhindert werden, und durch Ehrungen die Tüchtigen erhoben werden, so wird die Regierung ebenmäßig. Durch Humanität werden die Menschen zur Liebe geführt; durch Gerechtigkeit werden die Menschen zum Rechtun geführt. Auf diese Weise verwirklicht sich das Ideal der Herrschaft über das Volk. ¹⁷³

Aus der vereinigenden Funktion der Musik wurde abgeleitet, daß die hohen und niedrigen Schichten friedlich zusammenleben und sich lieben sollen. Aus der trennenden Funktion der Li wurde gefolgert, daß die vornehmen und geringen Schichten sich gliedern und einander ehren sollen. Es ist offenbar der Zweck der Li, die verschiedenen Tätigkeiten durch gegenseitige Achtung zu verbinden, der Zweck der

¹⁷⁰ Ebd. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 91.

¹⁷¹ Siehe S. 18.

¹⁷² Ebd., S. 647. Die Übersetzung ist zitiert aus ebd., S. 92.

¹⁷³ Ebd., S. 614. Die Übersetzung vgl. ebd., S. 75.

Musik, die verschiedenen Formen durch Liebe zu vereinigen¹⁷⁴. Liebe und Achtung, Humanität und Gerechtigkeit, nämlich Musik und Li sind für eine ideale Herrschaft notwendig. Sie benutzt die ethische Kraft, damit das Volk in Ordnung und Frieden leben kann. Das ist die politische Regierungsmethode, die seit der Zeit der heiligen Könige sehr hoch geschätzt wird:

*„Darum schufen die Könige der Vorzeit Li und Musik und dachten nicht daran, die Wünsche des Volkes in Bezug auf den Mund, den Bauch, die Ohren und die Augen zu erfüllen. Vielmehr lag ihre Strategie darin, das Volk zu belehren, seine Zu- und Abneigung zu mäßigen, wodurch das Volk im rechten Weg der Menschlichkeit geführt wurde.“*¹⁷⁵

Darüber hinaus wurden Gebote und Strafmaßnahmen hinzugefügt, damit vier sich nicht widersprechende Faktoren das Regierungsgerüst festigen¹⁷⁶.

III. 3. Stagnation von Li und Musik

Li und Musik wurden schon in den „Aufzeichnungen über die Musik“ von allen Seiten diskutiert. Deswegen kann man kaum eine neue Entdeckung über Li und Musik in denjenigen klassischen Schriften finden, die im gleichen Zeitraum oder später entstanden. Seit der Westlichen Han-Dynastie hat der Konfuzianismus als politischer und kultureller Hauptstrom die chinesische Geschichte beherrscht. Stets wurde von den konfuzianischen Gelehrten die Verwaltung unter den Grundsätzen von Li und Musik empfohlen, weil sie besser als strenge Gebote und Strafen waren, die ihrer Meinung nach den schnellen Untergang der Qin-Dynastie, der ersten kaiserlichen Dynastie Chinas, herbeigeführt hatten.

Auch Jia Yi (賈誼, 200-168 v. Chr.), Politiker und Literat am Anfang der Westlichen Han-Dynastie, hat - im Gegensatz zur vorigen Qin-Dynastie, die wegen ihrer Tyrannei schnell verfiel - die Verwaltung nach Li und Musik vorgeschlagen. Er glaubte, daß die sechs Künste Li, Musik, Bogenschießen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen den sechs Verhaltensweisen¹⁷⁷ zur Vollendung helfen. Die Wirkung der Musik war für ihn entscheidend: Musik trägt den Staat, der Staat wiederum den König. Wenn die Musik in Verfall gerät, dann auch die Li. Wenn die Li in Verfall geraten, dann auch die Herrschaft¹⁷⁸.

Bei Dong Zhongshu (董仲舒) beruhten die Gedanken über Li und Musik auf dem Vorbild der heiligen Könige:

„Die heiligen Könige waren schon gestorben, trotzdem haben die nach ihnen

¹⁷⁴ Ebd., S. 616.

¹⁷⁵ Ebd., S. 612.

¹⁷⁶ S. 21.

¹⁷⁷ Im Unterschied zu den sechs Verhaltensweisen der Westlichen Zhou-Dynastie hatte Jia Yi seine eigenen sechs Verhaltensweisen: Humanität, Gerechtigkeit, Li, Weisheit, Tugend und Musik. Vgl. S.17.

¹⁷⁸ Das Argument steht in *Neues Buch* (新書, Xin Shu) von Jia Yi (賈誼). Hier zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 50.

kommenden Generationen viele hundert Jahre lang in Ruhe und Wohlstand gelebt. Dies kann man auf den Erfolg von Li und Musik zurückführen.“¹⁷⁹

Li und Musik entstanden aus der menschlichen Natur, deswegen paßten sie auf das Gemüt und konnten das Gemüt den richtigen Weg leiten. Eine gute Herrschaft durfte nicht des menschlichen Gemütes entbehren, sondern mußte es beruhigen. Außerdem war die Einrichtung von Li und Musik in Einklang mit dem Kalendersystem und der sich auf die Kleiderordnung beziehenden Farben Aufgabe der Könige (Himmelssöhne), um dem himmlischen Willen zu entsprechen¹⁸⁰.

In der Östlichen Han-Dynastie blieben Li und Musik immer noch in konfuzianischen Kategorien gefaßt, „*nur Musik könnte die volkstümlichen Gebräuche gut ändern, nur Li könnte die Bevölkerung ordentlich und friedlich führen.*“¹⁸¹ Ausgehend von „*die Musik hat ihren schöpferischen Ursprung im Himmel, die Li formen sich nach der Erde*“¹⁸² hat Ban Gu (班固)¹⁸³ die Begriffe Li und Musik in die kosmologische Ebene gerückt und mit Yin, Yang und den fünf Elementen in Beziehung gesetzt:

„Der Mensch ist nicht ohne den Atem von Himmel und Erde. Er drückt die fünf Empfindungen der Grundtugenden aus. Musik kann dadurch das Schlechte wegwischen, um zu bewahren; Li können dadurch das Ausschweifende beschränken, um zu schützen. ... Musik ist Yang und bedeutet die Bewegung zum Anfang, deshalb wird Musik 'Machen' genannt. Li sind Yin und beschränken das Yang, deshalb werden Li 'Beschränkung' genannt. ... Musik ist Yang, deswegen ergänzt sie die Yin-Zahl: Sie muß sich die acht Feng (八風), die sechs Lù (六律) und die vier Jahreszeiten zum Vorbild nehmen.“¹⁸⁴

Mit dem Verfall einer Dynastie ging einher, daß die Li und das Musiksystem nicht mehr beachtet wurden. Nach der Gründung einer neuen Dynastie wurde dies wieder nachgeholt. Dieser Wandel wiederholte sich im Laufe der chinesischen Geschichte. Im Grunde sind die Gedanken von Li und Musik in jeder Dynastie nicht von den konfuzianischen Richtlinien abgewichen, wobei dem Ganzen jeweils die aktuell populäre Philosophie hinzugefügt wurde. Wie oben erwähnt, hat Dong Zhongshu (董仲

¹⁷⁹ Der Satz steht im *Xianliang Duice* (賢良對策) von Dong Zhongshu (董仲舒). Hier zitiert aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1997). *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik* (中國音樂美學史), S. 300.

¹⁸⁰ Dong führt den König Tang (湯) der Shang-Dynastie als Beispiel an. König Tang akzeptierte den himmlischen Willen, die Xia-Dynastie zu erobern. Er richtete den Chou-Monat (丑月) als den ersten Monat eines Jahres ein. Er entspricht der Farbe „weiß“, weil alle Dinge der Welt in diesem Monat anfangen zu knospen. Hofgewand und Musikinstrumente sollten weiß sein. König Tang schuf die Tanzmusik „Hu“ (濩) und richtete Li ein, um dem Himmel zu opfern. Cai Zhongde (蔡仲德, 1997). *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik* (中國音樂美學史), S. 306f.

¹⁸¹ 12. Kapitel „Guangyao Dao“ (廣要道), in: *Xiaojing* (孝經, 1972), S. 23.

¹⁸² Siehe S. 40.

¹⁸³ Ban Gu (班固 32-92 n. Chr.) war einer der Autoren der *Han-Annalen*.

¹⁸⁴ Siehe *Baihu Tongde Lun* (白虎通德論) von Ban Gu (班固). Zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 96ff. Die fünf Empfindungen der Grundtugenden bedeuten: Humanität, Gerechtigkeit, Li, Weisheit und Zuverlässigkeit. Yang-Zahlen sind ungerade, Yin-Zahlen gerade. Ban Gu glaubt, daß Musik Yang ist, also muß sie durch die Yin-Zahl ergänzt werden. Die Bedeutung der acht Feng kann je nach Kontext verschieden sein: Entweder der Wind aus den acht Richtungen oder die acht Typen der Musikinstrumente.

舒) angefangen, den Konfuzianismus zu mythologisieren. Er verband das Li- und Musiksystem mit dem himmlischen Willen, nicht ohne überzuinterpretieren. Die Vorgehensweise entsprechend analoger Begriffe beherrschte die ganze Westliche Han-Dynastie und beeinflusste im weiteren auch die Östliche Han-Dynastie. Das Li- und Musiksystem, das im Konfuzianismus entstanden war und durch die kosmologischen Analogien den himmlischen Willen in der Mythologie erreichte, repräsentierte eine tugendhafte Herrschaft.

Die Nördliche Song-Dynastie (960-1127 n. Chr.) hat die unruhige Zeit der Fünf Dynastien (907-960 n. Chr.) zu Ende gebracht und das Reich wieder geeint. Die feudale Gesellschaft wurde gefestigt, das Zeitalter des Neo-Konfuzianismus brach an. Er betonte das Li-Prinzip des Konfuzianismus und fügte die Himmels-Idee (天理, Tian Li) hinzu, die der menschlichen Begierde entgegenstand. Die Himmels-Idee war die grundlegende Ethik einer Gesellschaft in Form von Li. Die menschliche Begierde wurde durch die Himmels-Idee verboten. Jeder sollte seine Stellung verantwortlich bewahren, z.B. der König sollte König, der Beamte sollte Beamte, der Vater sollte Vater und der Sohn sollte Sohn sein, dann könnten alle Dinge in der Welt harmonieren. So käme zuerst Li, dann Musik, wie Zhou Dunyi (周敦頤), Pionier der Ideen-Schule des Neo-Konfuzianismus, meinte¹⁸⁵. Der Neo-Konfuzianismus machte keine Fortschritte in Sachen Li und Musik, er wurde eher nur konservativer, um die schwache Herrschaft durch das traditionelle Li- und Musiksystem zu stärken und zu bewahren.

¹⁸⁵ Cai Zhongde (蔡仲德, 1997). *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik* (中國音樂美學史), S. 651.

IV. Kosmologisches Denken in Musik und Politik

IV. 1. Universum - Ursprung der Musik

Im chinesischen Denksystem wurde das Universum als ein vereinigt All betrachtet, wobei der Himmel bzw. Himmel und Erde die Basis aller Wesen waren. Diese Vorstellung könnte aus der religiösen Anschauung, nach der man den Himmel verehrte, dem Himmel opferte, in der primitiven Gesellschaft entstanden sein. Die Himmelsvorstellung hat sich allmählich in den philosophischen Bereich hineingeschoben und entwickelte sich zur wichtigsten Universumsanschauung, die über alle Wesen der Natur entschied und sich mit ihnen verband. Musik wurde gemäß dieser kosmologischen Anschauung ebenfalls vom Universum verursacht.

Einige Begriffe sollen zuerst erklärt werden:

1) Qi (氣), Yin und Yang und die Fünf Elemente (五行). Zi Chan (子產)¹⁸⁶ gab seine Auffassung dazu bekannt:

„Die Herrlichkeit des Himmels und der Charakter der Erde haben die sechs Qi (六氣) und die fünf Elemente hergestellt. Die Qi haben die fünf Geschmacksarten, die fünf Farben und die fünf Töne hervorgebracht.“¹⁸⁷

Das Zitat beleuchtete die zwei wichtigsten Begriffe Qi und die Fünf Elemente in der kosmologischen Weltanschauung. Unter Qi ist eigentlich Hauch, Atemzug, Geruch und Bewegung der Luft zu verstehen. Die vom Himmel hergestellten sechs Qi (Yin-Qi, Yang-Qi, Wind, Regen, Finsternis und Helligkeit) haben alle Wesen der Natur, darunter auch die Musik hervorgerufen, von ihnen sind Yin und Yang die wichtigsten. Die Bewegung der einander gegenübergestellten Qi, Yin und Yang, bilden die gegensätzlichen und ergänzenden Kräfte, die alle Wesen der Natur und allseitige Erscheinungen entstehen lassen. Yin ist z.B. Dunkel, Unten, Erde, Mond, Wasser, Kälte usw.; Yang ist im Gegenteil entsprechend Hell, Oben, Himmel, Sonne, Feuer, Wärme usw. Im Kosmos sollen Yin und Yang gleichmäßig verteilt werden, damit alle Dingen durch ihren beständigen Kreislauf in Ordnung sind. Die fünf grundlegenden Töne sind

unter diesem dualistischen Prinzip erzeugt.  Yang
Yin

Der Begriff „Fünf Elemente“, nämlich Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser,

¹⁸⁶ Zi Chan (子產? - 522 v. Chr.) war der Minister des Lehnsfürsten von Zheng (鄭).

¹⁸⁷ Kapitel „Das 25. Jahr des Zhaogong“ (昭公 25 年, 515 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1994), S. 486.

bezeichnet die fünf grundlegenden Kräfte zur Entstehung und Umwandlung aller Wesen in der Natur. Sie tauchen zum ersten Mal im Kapitel „Hongfan“ (洪範) im *Buch der Geschichte* (書經) auf, um Wege einer vorbildlichen Regierung zu offenbaren. Wenn der Kaiser gut regieren will, muß er die Fünf Elemente beachten, die in der ersten der neun Richtlinien der Herrschaft besprochen werden¹⁸⁸.

Die Fünf Elemente entwickelten sich später zu den „Gußformen“ der grundlegenden Kräfte, immer in der Fünfer-Symbolik. Am Himmel entsprachen sie Jupiter, Mars, Saturn, Venus und Merkur; bei den menschlichen Tugenden Humanität (仁, Ren), Gerechtigkeit, Li, Weisheit und Vertrauenswürdigkeit¹⁸⁹; auf der Erde, wie schon erwähnt, Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser. Der Himmel, die Erde und der Mensch stehen in Wechselbeziehung zueinander und können sich gegenseitig beeinflussen, z.B. wenn Jupiter sich im Himmel ändert, können sich auch das Holz auf der Erde und die Humanität beim Menschen entsprechend ändern¹⁹⁰.

Die folgende Tabelle faßt die verschiedenen Formen und Erweiterungen des Schemas Himmel, Erde, Qi und Fünf Elemente zusammen:

Himmel und Erde
Qi (sechs Qi, bzw. Yin und Yang)
Fünf Elemente (auf der Erde): Holz, Feuer, Erde, Metall u. Wasser.
Fünf Elemente (im Himmel): Jupiter, Mars, Saturn, Venus u. Merkur.
Fünf Elemente (beim Menschen): Humanität, Gerechtigkeit, Li, Weisheit u. Vertrauenswürdigkeit.
Fünf Geschmacksarten: süß, scharf, sauer, bitter u. salzig.
Fünf Farben: gelb, weiß, grün, rot u. schwarz.
Fünf grundlegende Töne: Gong, Shang, Jue, Zhi u. Yu.

Das chinesische Tonsystem wurde ebenfalls mit Hilfe der Kosmosanschauung erklärt. In der Zeit der Streitenden Reiche bemerkte der Musikmeister Zhoujiu (州鳩):

„Lù hat Tonleiter und bestimmte Regeln erzeugt. In der uralten Zeit hat der Großmusikmeister Shengü (神瞽) den mittleren Ton gesucht, die Röhre der Lù gemessen und die Musikregeln gemacht. Aufgrund des daraus entwickelten Tonsystems wurden Glocken eingestimmt, um die Regelung für die Ausführung von Li und Musik für alle Beamten zu schaffen. Die Herstellung der Lù benutzt die Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode, die den Himmel, die Erde und den Mensch symbolisiert. Es folgt daraus, daß durch die Yin-Yang-Theorie zu den sechs Lù die sechs Lǚ dazukommen. So

¹⁸⁸ Kapitel „Hongfan“ (洪範) im *Buch der Geschichte* (書經), in: Cheng Zhaoxiong (程兆熊, 1988). Darlegung der *fünf kanonischen Bücher* (五經大義, 1988), Bd. 1, S. 257.

¹⁸⁹ Siehe Kapitel „Fei Shierzi“ (非十二子), in: *Xunzi* (荀子, 1995), S. 105. Die Formen der fünf grundlegenden Kräfte für die menschlichen Tugenden wurden auch Wuchang (五常) genannt.

¹⁹⁰ Vgl. Chen Zungui (陳遵媯, 1984). *Die Geschichte der chinesischen Astronomie* (中國天文學史), Bd. I, S. 67f.

entstanden die zwölf Lù. Diese Zahl 12 glich der Zahl der 12 Monate. Das Lù-System entsprach dem Universum. Der Himmel hat sechs Qi und erzeugt fünf Geschmacksarten auf der Erde. Sechs vom Himmel und fünf auf der Erde sind insgesamt elf. Die Mitte von Elf ist Sechs; die Mitte von den fünf Farben ist Gelb. Der dem elften Monat entsprechende Lù, der eigentlich der erste Lù ist, wurde deswegen 'Gelbe Glocke' (黃鐘, Huang Zhong) genannt, um die sechs Qi vom Himmel und die neun Tugenden von der Erde auszubilden.¹⁹¹

Laut Zhoujiu ergibt sich eine Wechselbeziehung zwischen den 12 Monaten, den 12 Lù und den sich auf die Lù beziehenden Wirkungen¹⁹²:

Monat	Lù	Wirkung
1.	Tai Cu	Yang-Qi unterstützend herauskommen
2.	Jia Zhong	Alle Wesen der Natur in der Wechselzeit von Yin und Yang pflegen
3.	Gu Xi	Alle Wesen reinigen, um die Götter zu begrüßen
4.	Zhong Lǔ	Qi verteilen
5.	Rui Bin	Götter und Menschen beruhigen, im Ahnentempel und beim Gastempfang zu benutzen
6.	Lin Zhong	Alle Beamte bei der Verantwortlichkeit ihrer Pflichten unterstützen
7.	Yi Ze	Erfolg belohnen, damit das Volk dem Kaiser treu bleibt
8.	Nan Lǔ	Yang-Qi unterstützen, damit die Pflanzen gut Früchte tragen
9.	Wu She	Die Tugend der Heiligen verherrlichen, um ein Vorbild für das Volk zu geben
10.	Ying Zhong	Alle Sachen entsprechen Li und bleiben in Ordnung
11.	Huang Zhong	Die sechs Qi des Himmels und die Tugenden der Erde ausbilden
12.	Da Lǔ	Der Huang Zhong helfen, die Qi zu verbreiten

Das Tonsystem beruht auf der Yin-Yang-Theorie, weiterhin auf dem kosmischen Zahlensystem¹⁹³, wobei die „Vereinigung von Himmel und Mensch“ (天人合一) als „Wechselwirkung von Himmel und Mensch“ (天人感應) zu verstehen ist. Der Himmel hat sechs Qi, an erster Stelle Yin-Qi und Yang-Qi, die alle Wesen der Natur erzeugt

¹⁹¹ Der Zhou-König Jing (周景王) fragte den Musikmeister Zhoujiu (州鳩) nach dem Lù-System. Siehe Kapitel „Zhouyu“ (周語下), in: *Guoyu* (國語, 1995), S. 144.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Das Zahlensystem spielt eine ausschlaggebende Rolle für die Kosmogonie in der chinesischen Philosophie. Taiji (太極) oder Taiyi (太一), die Groß-Eins, ist der Ursprung des Universums. Sie hat die zwei gegensätzlichen und sich ergänzenden Yin und Yang hervorgebracht. Im Kosmos gibt es drei Mächte, nämlich Himmel, Erde und Mensch, die miteinander in Verbindung stehen. Aus den Wandlungen von Himmel und Erde ergeben sich die vier Jahreszeiten und die vier räumlichen Richtungen (Osten, Süden, Westen und Norden), unter denen der Mensch lebt. Die fünf Elemente (Holz, Feuer, Erde, Metall und Wasser) kann man als die Erweiterung von Yin und Yang ansehen. Sie erklären den Ursprung der verschiedenen Eigenschaften aller Wesen der Natur. Mehr zur Bedeutung der Zahl siehe Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 20-37.

haben. Der Mensch findet seinen Ursprung ebenfalls im Qi. Außerdem besteht zwischen Himmel und Mensch durch die Fünf Elemente-Theorie eine Interaktion, die das kommende Glück oder Unglück ankündigen kann. Das Tonsystem repräsentiert die harmonische Verbindung zwischen Himmel, Erde und Mensch und kann den Himmel und die Erde stützen. Es ist nichts anderes als das Medium, das den Himmel und den Mensch verknüpft, „*das Verhältnis zwischen den Menschen sollte zuerst durch die Zahl harmonisiert werden und weiterhin durch den Ton ausgedrückt werden.*“¹⁹⁴

2) Dao (道). In der Zeit der Streitenden Reiche entstand die Idee des „Dao“¹⁹⁵ als dem Ursprung aller Wesen. Der Hauptvertreter des Daoismus Laozi (老子)¹⁹⁶ stellte „Dao“ in den Mittelpunkt seiner Lehre und gab ihm die metaphysische Erklärung:

*„Dao bringt Eins hervor. Eins bringt Zwei hervor. Drei bringt alle Dinge hervor. Alle Dinge sind durch die Verteilung von Yin und Yang entstanden. Durch deren Umwandlung entwickeln Yin und Yang sich harmonisch.“*¹⁹⁷

Dao galt als die kosmische Bewegungsregelung für alle Wesen. Es ist das auf sich selber ruhende Noumenon: nicht zu hören, nicht zu sehen, nicht zu fühlen. Aus ihm sind die Eins (Taiji), die Zwei (Yin und Yang) und die Drei (Yin, Yang und die zu Yin und Yang in einem harmonischen Verhältnis stehenden Qi) hervorgegangen. Musik erklärte sich mit Hilfe der neuen Kategorie des „Dao“ aus dem kosmischen Ursprung, wie wir im *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) lesen können:

*„Der Ursprung der Musik ist schon lange her. Sie entstand aus der Länge der Tonröhren und wurde von der Groß-Eins (太一) hervorgebracht. Die Groß-Eins stellte den Himmel und die Erde her; der Himmel und die Erde brachten Yin und Yang hervor. Yin und Yang haben sich umgewandelt, mal oben und mal unten, und in den Gestaltungen aller Wesen zusammengewirkt. Im Urzustand der Welt war das Chaos. Yin-Qi und Yang-Qi haben sich getrennt, dann sich wieder vereinigt. Immerzu wiederholte sich der Zyklus. Es heißt: Universumsordnung. ... Alle Wesen entstanden dadurch, daß sie von der Groß-Eins anfangen und von Yin und Yang umgewandelt wurden. Wegen des Yang-Qi knospen und entwickeln sich alle Wesen der Natur; wegen des Yin-Qi gestalten sie sich. Die Formen aller Wesen besitzen bestimmte Räume; sie schallen. Ihre verschiedenen Klänge harmonisieren sich und haben rhythmischen Widerhall, dann entsteht die Musik. Die von den heiligen Königen geschaffene Musik ging gerade von dieser Erscheinung aus.“*¹⁹⁸

Es ist offensichtlich, daß die Entstehung der Musik von der Universumsstruktur, einem sich wiederholenden Naturkreislauf, angeregt wurde. Das Prinzip der Musik lautet: *„Alle Musik war die Harmonie zwischen dem Himmel und der Erde, ein Ausgleich von*

¹⁹⁴ Kapitel „Zhouyu“ (周語下), in: *Guoyu* (國語, 1995), S.145.

¹⁹⁵ In der Literatur oft „Tao“; dies ist die veraltete Umschrift für „Dao“.

¹⁹⁶ Laozi war möglicherweise ein Lehrer von Konfuzius und lebte ca. 580-500 v. Chr. Sein Denken ist im *Laotse Tao Te King* (老子道德經) überliefert, das wahrscheinlich aus der Mitte der Zeit der Streitenden Reiche stammt.

¹⁹⁷ *Laotse Tao Te King* (老子道德經, 1994), S. 345f.

¹⁹⁸ Kapitel „Große Musik“ (大樂), in: *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), S. 211.

Yin und Yang.“¹⁹⁹ Die Musik imitiert sogar die in der Natur vorkommenden Schallstrukturen:

„Der König der Vorzeit Zhuanyu (顓頊) mochte die Geräusche der Winde aus den acht Richtungen, so daß er Feilong (飛龍) befahl, eine die Windgeräusche nachahmende Musik zu schaffen. Die Musik würde Chengyun (承雲) genannt.“²⁰⁰

Ebenso das Lülü-System:

„In der alten Zeit befahl Huangdi (黃帝) dem Linglun (伶倫) die Lù aufzustellen. Linglun ging vom Westen des Berges Daxia (大夏) und kam zum Norden des Berges Ruanyu (阮諭). Da nahm er Bambus von gleichmäßig dickem Hohlraum aus dem Tal Xiexi (嶰谿) und schnitt ihn zwischen den beiden Knoten durch, so daß die Länge drei Cun (寸) und neun Fen (分) betrug²⁰¹. Er blies auf ihm und schuf damit den Grundton Huang Zhong (黃鐘) als Gong. Entsprechend machte er die zwölf Pfeifen. Da er unterhalb des Berges Ruanyu den Gesang des Vogels Phönix hörte, unterschied er danach die zwölf Lù: Nach dem Gesang des männlichen Phönix schuf er sechs, nach dem Gesang des weiblichen ebenfalls sechs, die mit Huang Zhong harmonisierten. Der Grundton Huang Zhong als Gong konnte alle erzeugen. Er ist der Ursprung der Lülü.“²⁰²

Das Universum ist ein harmonisches All, wobei die Umwandlung von Yin und Yang, die Wechselbeziehung von Himmel und Erde, die Bewegungen von Sonne und Mond in einer harmonischen Regelmäßigkeit stehen. Musik, inklusive des aus dem Universum erwachsenen Lülü-Systems, soll der Natur folgen, deren Harmonie nachahmen und widerspiegeln.

3) Himmelssohn. Der Mensch unter der Anschauung der „Vereinigung von Himmel und Mensch“ (天人合一) und als der Produzent der Musik steht im kosmologischen Mittelpunkt, besonders der König. Der König war vom Himmel geschickt, galt als Vertreter des Himmels und sollte als solcher das Volk regieren; deshalb hieß er Himmelssohn²⁰³.

Die legendären Könige befolgten die Universumsregelung und demonstrierten sie als die Ordnung für Musik: Sie nahmen die Natur als Vorbild und imitierten die Töne der Natur für ihre Tanzmusik und das Tonsystem, auf daß der Himmel, die Menschen und die Musik in Harmonie stünden. Die musikalische Aufgabe des Himmelssohns fortsetzend hat Dong Zhongshu (董仲舒) gefordert, daß die Musik vom Himmelssohn eingerichtet werden soll²⁰⁴. Zu dieser Meinung steht in den *Han-Annalen* (漢書):

¹⁹⁹ Ebd., S. 212.

²⁰⁰ Ebd., Kapitel „Alte Musik“ (古樂), S. 237. Vgl. S. 23.

²⁰¹ Cun (寸) und Fen (分) sind Längenmaße.

²⁰² Kapitel „Alte Musik“ (古樂), in: *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), S. 235.

²⁰³ Der König oder der Kaiser wurde Himmelssohn genannt. Erstmals im *Buch der Geschichte*: „Der Himmel schickt denjenigen zu regieren, der seiner Meinung nach tugendhaft ist ...“ Kapitel „Gaotao Mo“ (皋陶謨) im *Buch der Geschichte* (書經), in: Cheng Zhaoxiong (程兆熊, 1988). *Darlegung der fünf kanonischen Bücher* (五經大義), Bd. 1, S. 182.

²⁰⁴ Vgl. S. 44.

„Die Lùlǔ harmonierten die fünf grundlegenden Töne, sie wurden von den acht Typen der Musikinstrumente gespielt, das war Musik. Die Lùlǔ hatten sieben Komponenten: Himmel, Erde, vier Jahreszeiten und Mensch. Infolgedessen wurden die fünf Menschentugenden singend gelobt. Solche Musik zu hören, entsprach dem Himmel und der Erde, den vier Jahreszeiten, der menschlichen Ethik. Sie beruhte auf Yin und Yang und dem menschlichen Gemüt und imitierte die Tugend. ... Nur der König konnte das Denken des Himmels verstehen. ... Er hatte das Recht, das Tonsystem, die Gewichts- und Mengenmasse zu vereinheitlichen... Diese Maßnahme brachte Vorteile für das Volk und ließ das System auf der ganzen Welt gleich sein.“²⁰⁵

Musik hat also ihren kosmologischen Ursprung, der die Verhältnisse von Himmel und der Erde regelt. Der König bzw. der Himmelssohn schafft die Musik und richtet das Tonsystem ein, damit es mit dem Universum harmonisiert. In jeder Dynastie, sogar fast unter jedem Kaiser, hat sich das Tonsystem geändert und ist oft ein Thema lebhafter Kontroverse gewesen. Die Einrichtung des Tonsystems bzw. die Bestimmung der Tonhöhe der Gelben Glocke war eine der wichtigsten Regierungsangelegenheiten und beeinflusste alle rituelle Musik; zudem mußte dabei stets die kosmologische Harmonie beachtet werden.

IV. 2. Kosmologische Analogien im Bezug auf Musik und Politik

In der chinesischen Philosophie hat das Universum alle Wesen der Natur hervorgebracht. Musik, als Bestandteil des Universums, spielt eine wichtige Rolle für die kosmologische Harmonie. Aufgrund des Begriffs „Groß-Eins“ stehen alle Wesen der Natur in einem bestimmten Verhältnissen zueinander, aus denen kosmologische Analogien entstehen. In der Vor-Qin Zeit blieben sie noch schlicht und nahmen Bezug auf die Zahl. Von den Fünf Elementen ausgehend, haben die fünf grundlegenden Töne die Parallele zwischen den fünf Geschmacksarten und den fünf Farben gezogen. Das Lù-System wurde durch die Yin-Yang-Theorie in zwei Teile getrennt, nämlich die sechs Lù (六律) und die sechs Lǔ (六呂), zusammengenommen vertraten die zwölf Lù die zwölf Monate.

Im *Lǔshi Chunqiu* (呂氏春秋) ist ein sehr weit gefaßtes System des Universums in Bezug auf das Denken von Zeit und Raum dargestellt. Die Titel der ersten zwölf Kapitel wurden mit den Namen der zwölf Monate benannt und bedeuteten den zeitlichen Zyklus, dem die Himmelskörper, die vier Jahreszeiten, das Wachstum der Lebewesen und die Aktivitäten der Landwirtschaft unterstellt waren. Aus den Fünf Richtungen (Ost, Süd, West, Nord und Mitte) wurde, angeregt durch die Idee der Fünf Elemente, eine zyklische Raumidee konstruiert. Um die Zeit- und Raumgedanken zu vereinigen und der Fünfer-Analogie zu entsprechen, wurde eine fiktive Zeit²⁰⁶, die zwischen Sommer und Herbst liegen sollte, dem Raum „Mitte“ zugeschrieben. Dann entstand ein kosmologisches Schema, das auf der Yin-Yang-Theorie, der Fünf Elemente-Theorie und dem Gedanken der „Vereinigung von Himmel und Mensch“ (天人合一, tian ren heyi)

²⁰⁵ Kapitel „Lǔlǐ“ (律曆), Vol. 21, in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd 8, S. 972.

²⁰⁶ Die dem Raum „Mitte“ entsprechende fiktive Zeit war dem Element „Erde“ zugeordnet und sollte die Bewegungen der vier Jahreszeiten unterstützen. Dies war natürlich Spekulation.

beruhte, wobei sich eine grundlegende Denkweise ergab. Im archaischen China wurden alle Wesen der Natur im Rahmen solcher kosmologischen Anschauungen beobachtet, und man versuchte, überall die entsprechenden Verhältnisse zu finden, damit man das Universum besser verstünde. Dieses Denken entsprang weder einer logischen Dialektik noch zielte es auf Darstellung eines wissenschaftlichen Experiments, sondern repräsentierte eher einen Zuordnungsprozeß, in dem die verschiedenen Wesen der Natur durch die besonderen Erkenntnisse, bzw. das Zahlensystem, besonders die 5 und 12, in Ordnung gebracht und kategorisiert wurden. Relevant waren weniger Funktionen einzelner Wesen als vielmehr die Harmonie der Ganzheit, d.h., jedes Wesen hatte seine eigene Qualität, trotzdem bewegten sich alle Wesen im gleichen Universumssystem in einer vereinigten Ganzheit.

Das Besondere des kosmologischen Schemas bezüglich der Musik waren die Analogien: Die fünf Jahreszeiten und die fünf Töne; die Zwölf Monate und die zwölf Lù. Der Abschnitt „Lù der Musik“ (音律) des Kapitels „Der dritte Sommermonat“ (季夏) erklärt, warum die zwölf Lùlǔ in Analogie zu den zwölf Monaten standen:

„Als die heiligen König der Vorzeit die Welt gut regierten, vereinigte sich das Qi von Himmel und Erde und brachte den Wind hervor. Je nachdem bis zu welchem Stern die Sonne sich bewegte, sammelte der Mond den Wind des Monates, der zum Stern gehörte. Es ergab sich, daß die zwölf Lùlǔ mit den zwölf Monaten im Verhältnis standen. Der Wintersonnenwendtag im zweiten Monat des Winters war am kürzesten, so entstand durch dessen Wind das Lù `Huang Zhong` (黃鐘). Durch den Wind des dritten Monats des Winters entstand das Lù `Da Lü` (大呂). Durch den Wind des ersten Monats des Frühlings entstand das Lù `Tai Cu` (太簇). Durch den Wind des zweiten Monats des Frühlings entstand das Lù `Jia Zhong` (夾鐘). Durch den Wind des dritten Monats des Frühlings entstand das Lù `Gu Xi` (姑洗). Durch den Wind des ersten Monats des Sommers entstand das Lù `Zhong Lü` (仲呂). Der Sommersonnenwendtag im zweiten Monat des Sommers war am längsten, so entstand das Lù `Rui Bin` (蕤賓) durch dessen Wind. Durch den Wind des dritten Monats des Sommers entstand das Lù `Lin Zhong` (林鐘). Durch den Wind des ersten Monats des Herbstes entstand das Lù `Yi Ze` (夷則). Durch den Wind des zweiten Monats des Herbstes entstand das Lù `Nan Lü` (南呂). Durch den Wind des dritten Monats des Herbstes entstand das Lù `Wu She` (無射). Durch den Wind des ersten Monats des Winters entstand das Lù `Ying Zhong` (應鐘). Der von dem Himmel und der Erde vereinigte Wind war rein und gerecht, so wurden die zwölf Lù auf natürliche Weise bestimmt.“²⁰⁷

Die Winde der zwölf Monate unterschieden sich, weswegen die von ihnen geblasenen Röhren verschiedene Tonhöhen hatten. Somit waren die zwölf Lù vorgegeben. Die fünf Töne waren aufgrund des Wechsels der Jahreszeiten entstanden. Von den zwölf Lù und den fünf Tönen ausgehend, wurden Regierensbefehle, landwirtschaftliche Aktivitäten und Naturphänomene im kosmologischen Schema aufgebaut, so daß die Musik das Alltagsleben mit dem Universum vereinigte.

²⁰⁷ Abschnitt „Lù der Musik“ (音律) des Kapitels „Der dritte Sommermonat“ (季夏), in: *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), Bd. 1, S. 261f.

Die auf der Zahlenanschauung beruhenden Analogien wurden im *Huainan Zi* (淮南子)²⁰⁸ weiter ausgebaut. Der Satz „Das Zahlensystem war der Grundsatz vom Himmel und der Erde“²⁰⁹ gab dem Verhältnis zwischen Musik und Natur die Richtung vor. Es drehte sich nicht nur um die Zahl „5“ und „12“²¹⁰, sondern auch um die 8 Typen der Musikinstrumente und die 24 Jahreseinteilungen (Zeitabschnitte)²¹¹. Außerdem entsprachen Körperorgane den Naturphänomenen:

Naturphänomen	Wolke	Qi	Wind	Regen	Donner
Körperorgane	Galle	Lunge	Leber	Niere	Milz

Es handelt sich also um die Ansicht, daß ein Zusammenhang zwischen der Yin-Yang-Theorie und dem Daoismus besteht, in den Mensch, Natur und Musik eingewoben waren. Die mysteriöse Zahlenzufälligkeit präsentierte sich als unentbehrlicher Faktor für die „Vereinigung von Himmel und Mensch“ (天人合一). Den Sprung von den Naturphänomenen zu gesellschaftlich-politischen Phänomenen unter kosmologischen Analogien verdankte die Musik und ihr Tonsystemdenken ebenfalls der Yin- und Yang-Theorie und der Fünf Elemente-Theorie. In den „Aufzeichnungen über die Musik“ sind außerdem die Qi (氣) relevant:

„Darum gründeten die früheren Könige die Musik auf die Gefühle und die Seele; sie prüften sie nach dem Maß des Tonsystems; sie schufen sie nach dem Sinn der Li, um dadurch die Harmonie des lebendigen Qi zu bewirken und den Wandel in den fünf Elementen zu leiten. Sie bewirkten, daß die Musik das Yang-Qi behielt, ohne sich zu zerstreuen, daß die Musik das Yin-Qi behielt, ohne geheimnisvoll zu sein; in der Kraft ihrer Stärke war sie nicht zornig, und in der Kraft ihrer Weichheit war sie nicht feige. Diese vier Dinge wirkten aufeinander im Innern und äußerten sich im Äußeren darin, daß jeder mit seinem Platz zufrieden war und keiner dem anderen das Seine nahm. Darauf richteten die heiligen Könige Schulen ein. Sie verbreiteten den Rhythmus der Musik und beschränkten ihren Schmuck, um der Lebenskraft Fülle zu regulieren. Sie ordneten die Lù nach den zugehörigen Zeichen und verglichen die Reihenfolge von Ende und Anfang, um die Handlungen dadurch abzubilden. So bewirkten sie, daß die Verhältnisse von naher und ferner Verwandtschaft, von vornehm und gering, von Alter und Jugend, von Mann und Frau alle in der Musik ihre sichtbare Gestalt gewannen. Darum heißt es: Bei der Musik muß man auf ihre Tiefe sehen.“²¹²

²⁰⁸ *Huainanzi* (淮南子) war ein Werk des Denkers Liu An (劉安, 179-122 v. Chr.) der Westlichen Han-Dynastie und seiner Berater unter dem Einfluß des Daoismus.

²⁰⁹ Kapitel „Astronomie“ (天文, Tianwen), in: *Huainanzi* (淮南子, 1997), Bd. 1, S. 140.

²¹⁰ Die fünf grundlegenden Töne standen in Zusammenhang mit den fünf Elementen, den fünf Jahreszeiten und den fünf Raumrichtungen; die zwölf Lù mit den zwölf Monaten. Diese Analogien sind dieselben wie im Buch *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋).

²¹¹ Die zwölf Lù stehen in Analogie zu den vierundzwanzig Jahreseinteilungen, Kapitel „Astronomie“ (天文, Tianwen), in: *Huainanzi* (淮南子, 1997), S. 114f. Vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*. S. 88f.

²¹² Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 626. Die Übersetzung

In der Musik kommen die verinnerlichteten Zustände der vier Qi (Yin und Yang, starkes Qi und weiches Qi) zum Ausdruck. Darüber hinaus werden die friedlichen Verhältnisse der Menschen von der Musik abgelesen. Die das lebendige Qi darstellende Musik hat ihre Wirkung seitdem in weitere Kategorien ausgedehnt, d.h. die Musik verbindet sich gleichzeitig mit der Natur und der menschlich-ethischen Gesellschaft:

„Das Qi der Erde strömt nach oben, das Qi des Himmels senkt sich nach unten. Das Yin- und Yang-Qi beeinflussen einander; Himmel und Erde strömen ineinander über; anregend wirkt der Donner; aufregend wirken Wind und Regen; bewegend wirken die Jahreszeiten; erwärmend wirken Sonne und Mond, und es gedeihen alle Verwandlungen. So ist die Musik das harmonisch Vereinigende von Himmel und Erde.“²¹³

Mit der kosmologischen Analogie als Ausgangspunkt bezogen die fünf Töne sich auf die Fünf Schichten bzw. Zustände einer Gesellschaft, womit die Fünf Töne eine wichtige Rolle für die soziale Situation spielten:

„Gong (宮) ist der König. Shang (商) ist der Beamte. Jue (角) ist das Volk. Zhi (徵) verkörpert die Werke. Yu (羽) verkörpert die Gegenstände. Wenn diese fünf nicht in Verwirrung sind, so gibt es keine unharmonischen Töne. Wenn Gong unrein ist, so entsteht Not, weil der König hochmütig ist. Wenn Shang unrein ist, so entsteht Verfall, weil die Beamten verdorben sind. Wenn Jue unrein ist, so entsteht Trauer, weil das Volk grollt. Wenn Zhi unrein ist, so entsteht Schmerz, weil die Werke zu mühsam sind. Wenn Yu unrein ist, so entsteht Gefahr, weil die Güter Mangel zeigen. Wenn alle fünf unrein sind und miteinander disharmonisieren, so ist dies die allgemeine Auflösung, und wo es so ist, da steht der Untergang des Volkes in allernächster Zeit bevor.“²¹⁴

Fünf Töne	Gong	Shang	Jue	Zhi	Yu
Schicht bzw. Zustand einer Gesellschaft	König	Beamter	Volk	Werke	Gegenstände

Dieses Analogiemuster galt als das definitiv ethische Vorbild für die politische Ordnung. Die ordentliche Reihenfolge zwischen den Vornehmen und Geringen der Fünf Schichten bzw. Zustände durfte nicht übertreten werden; sie garantierte gesellschaftliche Stabilität, wobei die Reihenfolge der fünf Töne aufgrund der Regel *„Der Grundsatz der Musik steht in Verbindung mit Politik“*²¹⁵ verabsolutiert wurde.

Dong Zhongshu (董仲舒) stellte eine komplizierte Analogie auf, um zu argumentieren, daß der Zustand des Königs auf die Bewegung der Fünf Elemente Einfluß nehmen konnte und mit den vier Jahreszeiten und fünf Tönen in enger Verbindung stand: *„Das Herz des Königs hatte keine Nachsicht, so hatte die Landarbeit keine gute Ernte.“*

vgl. R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 80f.

²¹³ Ebd., S. 621. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 78.

²¹⁴ Ebd., S. 609. Die Übersetzung ist zitiert aus Wilhelm, ebd., S. 72.

²¹⁵ Siehe S. 10.

Infolgedessen donnerte es im Herbst sehr viel. Donner war das Qi der Erde. Sein Ton war Gong (宮) und entsprach dem Donner.“²¹⁶

Im *Shiji* (史記)²¹⁷, dem großartigsten chinesischen Geschichtswerk aus der Westlichen Han-Dynastie, verbildlichten die Analogie der Zahl Fünf und die Saitenlänge den König und die Untertanen:

„Die heiligen Könige in der Vorzeit befürworteten die Musik. Ihre Absicht war nicht, selber zu genießen und sich ihre Begierde zu erfüllen, sondern das tugendhafte Regieren zu verwirklichen. ... Darum: Der Ton Gong (宮) bewegt die Milz und bringt die Menschen mit der wahren Vollkommenheit in Harmonie; der Ton Shang (商) bewegt die Lunge und bringt die Menschen mit der wahren Gerechtigkeit in Harmonie; der Ton Jue (角) bewegt die Leber und bringt die Menschen mit der wahren Humanität in Harmonie; der Ton Zhi (徵) bewegt das Herz und bringt die Menschen mit den wahren Li in Harmonie; der Ton Yu (羽) bewegt die Niere und bringt die Menschen mit der wahren Weisheit in Harmonie. ... Die Länge der Qin (琴, Saiteninstrument) ist acht Chi (尺) und ein Cun (寸). Die dickste Saite ist der Ton Gong und liegt in der Mitte. Sie bedeutet den König. Der Ton Shang liegt an ihrer Rechten; die restlichen befolgen die Reihenfolge und verlieren nicht die Ordnung. Darum sind die Stellungen von König und Untertanen korrekt.“²¹⁸

Die oben erwähnten Analogien zeigen, daß die alten chinesischen Denker über die Verhältnisse zwischen Universum, Mensch und politischen Konstellationen spekulierten. Die anfangs schlicht um Qi, Yin und Yang und die Fünf Elemente kreisenden Gedanken tendierten bald zu komplizierten und mysteriösen Analogien. In der Westlichen Han-Dynastie war vieles, wie wir sagen würden, an den Haaren herbeigezogen. Musik, die in engem Verhältnis mit dem Universum, den Menschen und der Politik stand, konnte sich der unrationellen Analogien nicht entziehen. Besonders die starre Reihenfolge der fünf Töne und der zwölf Lù hat die Vitalität der chinesischen Musik von vielen Seiten eingeengt. Alles drehte sich nur um den König bzw. den Ton Gong.

IV. 3. Nachwirkung

Obwohl es für das einfache Analogienmuster in den „Aufzeichnungen über die Musik“ keine überzeugende Erklärung gab, wurde das Muster wie ein autoritäres Gesetz von

²¹⁶ Kapitel „Fünf Elemente und fünf Werke“ (五行五事) im *Chunqiu Fanlu* (春秋繁露). Dong beschreibt darin die fünf Zustände (das Gesicht, die Worte, das Sehen, das Hören und das Herz) des Königs, die auf die fünf Elemente Einfluß haben, wobei die fünf grundlegende Töne ebenfalls in Analogie auftauchen. Vgl. Cai Zhongde (蔡仲德, 1997). *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik* (中國音樂美學史), S. 309f.

²¹⁷ Der Verfasser Sima Qian (司馬遷, 145-ca. 85 v. Chr.) hat die chinesische Geschichte von der legendären Zeit des Kaisers Huangdi (黃帝) bis zu Kaiser Wudi (漢武帝) der Westlichen Han-Dynastie, insgesamt 2636 Jahre, ausführlich festgehalten.

²¹⁸ Kapitel „Musikbuch“ (樂書) im *Shiji* (史記) von Sima Qian (司馬遷). Zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選集, 1981), S. 81.

den nachfolgenden Generationen befolgt und bejaht. Viele Literaten haben versucht, den Gedanken „der Ton Gong steht für den König“ ausführlich darzulegen, um immer wieder seine Autorität zu bestärken. Der konfuzianische Gelehrte Zheng Xuan (鄭玄) von der Westlichen Han-Dynastie erklärt:

„Der Ton Gong (宮) gehört der Erde. Die Erde liegt in der Mitte und beherrscht die vier Richtungen. Sie hat das Image des Königs. Die Erde hilft der Landarbeit, wie der König alle Wesen der Natur aufbauen kann. Von den fünf grundlegenden Tönen ist der tiefste Ton am vornehmsten, bei dem viele Seidensaiten zusammengelegt werden. Der Ton Gong hat einundachtzig Seidensaiten.“²¹⁹

Chen Yang (陳暘)²²⁰, Beamter in der Nördlichen Song-Dynastie, hat darauf hingewiesen:

„Yue (樂, Musik) entstammt Sheng (聲); Sheng entstammt dem Ton Gong. Er ist am größten und liegt im Zentrum. Die anderen vier Töne beruhen auf dem Ton Gong. Er hat das Image des Königs und kann die vier Richtungen verwalten. Verringert man die drei Drittel der Saiten vom Ton Gong (宮) um ein Drittel, dann bekommt man hinabgehend den Ton Zhi (徵). Der Ton Zhi ist höher und hat Änderungscharakter wie das Image der `Werke`. Verlängert man die drei Drittel der Saite vom Ton Zhi um ein Drittel, dann bekommt man hinaufsteigend den Ton Shang (商). Der Ton Shang ist tiefer als der Ton Zhi und gerade höher als der Grundton Gong. Er hat das Image der `Beamten`. Verringert man die drei Drittel der Saite vom Ton Shang um ein Drittel, dann bekommt man hinabgehend den Ton Yu (羽). Er ist am höchsten und wird als Dekoration betrachtet, so hat er das Image der `Gegenstände`. Verlängert man die drei Drittel der Saite vom Ton Yu um ein Drittel, dann bekommt man hinaufsteigend den Ton Jue (角). Die Tonhöhe von Jue ist in der Mitte. Von Gong aus ist er höher, von Yu aus ist er tiefer. Solch eine Stelle hat den Berührungscharakter.“²²¹

Sogar in den *Jin-Annalen* (晉書) ist die Analogie Gong-König bezeugt:

„Der Ton Gong (宮) ist der König und bedeutet `Mitte` - gemäßigte Harmonie. Der Ton Shang (商) ist der Beamte und bedeutet `Kraft`, wie die Stärke des Metalls. Der Ton Jue (角) ist das Volk und bedeutet `Berührung`, wie das Yang-Qi durch Berührung der Wesen erzeugt wird. Der Ton Zhi (徵) verkörpert die Werke und bedeutet `Aufhören`, wie das Wesen gedeiht, dann aufhört. Der Ton Yu (羽) verkörpert die Gegenstände und bedeutet `Entfaltung`. Das Yang-Qi erwacht wieder, alle Wesen der Natur werden

²¹⁹ ZhengXuan (鄭玄). *Auslegung des Buches der Riten* (禮記正義). Zitiert aus: Zhang Huihui (張蕙慧, 1985), *Untersuchung zum Denken der konfuzianischen Musikerziehung* (儒家樂教思想研究), S. 132.

²²⁰ Die Lebensdaten von Chen Yang (陳暘) sind nicht gesichert. Es ist zu vermuten, daß er um die Jahrhundertwende 1100 lebte, da seine wichtigste Schrift *Buch der Musik* (Yueshu, 樂書) im Jahre 1101 dem Kaiser gewidmet wurde.

²²¹ *Buch der Musik* (Yueshu, 樂書) von Chen Yang. Das Buch ist ca. 1200 n. Chr., erst nachdem es gedruckt wurde, bekannt geworden. Zitiert aus: Zhang Huihui (張蕙慧, 1985), *Untersuchung zum Denken der konfuzianischen Musikerziehung* (儒家樂教思想研究), S. 132. Die Methode zur Tonbildung wurde „Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode“ genannt, siehe Anhang 2.

dadurch wachsen und sich entfalten.“²²²

Neben den theoretischen Darlegungen zu den fünf Tönen besaß die pentatonische Leiter auch im Praktischen, besonders in der rituellen Musik, Vorrang. Die heptatonische Leiter war jünger als die pentatonische²²³ und hatte eine ganz andere Geschichte. In einem Gespräch zwischen dem König Jing der Östlichen Zhou-Dynastie (周景王) und dem Musikmeister Zhoujiu (州鳩) findet man kosmologische Überlegungen zu den Sieben Tönen, wobei Zhoujiu feststellt, daß die sieben Töne schon im Kampf zwischen dem Kaiser Wu (周武王) der Westlichen Zhou-Dynastie und dem letzten Kaiser Zhou (紂) der Shang-Dynastie verwendet wurden²²⁴. Fast gleichzeitig spricht Yan Zi (晏子) über die Sieben Töne²²⁵. In beiden Überlieferungen sind jedoch die Namen der Sieben Töne nicht benannt.

Die heptatonische Leiter fügt den fünf Tönen noch zwei Töne hinzu, den veränderten Gong (變宮, Bian Gong) und den veränderten Zhi (變徵, Bian Zhi). Sie sind im Geschichtsbuch der Östlichen Han-Dynastie zum ersten Mal dargestellt²²⁶. Der „veränderte Gong“ ist auch durch die „Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode“ zu bekommen: Verlängert man die drei Drittel der Saite des Tones Jue um ein Drittel, dann erklingt hinaufsteigend der „veränderte Gong“. Verringert man die drei Drittel des „veränderten Gong“ um ein Drittel, dann bekommt man hinabgehend den „veränderten Zhi“.

Alle zwölf Lù können als Grundton einer Tonleiter verwendet werden²²⁷. Wenn Huang Zhong (黃鐘, gelbe Glocke) Gong (宮)²²⁸ entspricht, stehen die Sieben Töne mit den zwölf Lù in folgendem Verhältnis:

Huang Zhong	Da Lǔ	Tai Cu	Jia Zhong	Gu Xi	Zhong Lǔ	Rui Bin	Lin Zhong	Yi Ze	Nan Lǔ	Wu She	Ying Zhong
Gong		Shang		Jue		Bian Zhi	Zhi		Yu		Bian Gong

²²² 12. Kapitel „Musik“, Vol. 22, (樂上志第 12, 卷 22), in: *Jin-Annalen* (晉書), S. 677.

²²³ Die pentatonische Leiter existierte wohl schon vor der Westlichen Zhou-Dynastie (11 Jh. bis 770 v. Chr.). Im Kapitel „Yiji“ (益稷) im *Buch der Geschichte* (書經) und im *Riten von Zhou* (周禮) werden fünf Töne erwähnt, nicht aber ihre Namen. Im Kapitel „Diyuan“ (地員) im *Guanzi* (管子) sind die Namen der fünf Töne zum ersten Mal genau genannt.

²²⁴ Dieses Gespräch wurde im Kapitel „Zhouyu“, (周語下) im *Guoyu* (國語, 1995), S. 145 überliefert.

²²⁵ Kapitel „Das zwanzigste Jahr von Zhaogong“ (昭公二十年, 520 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1994), S. 471.

²²⁶ Siehe Kapitel „Lùli“ (律歷上), Zhi 1 (志第一), in: *Annalen der Östlichen Han-Dynastie* (後漢書), Bd. 11, S. 3000. Im Kapitel „Astronomie“ (天文, Tianwen) im *Huainanzi* (淮南子, 1997), S. 133 wird der veränderte Gong als He (和) und der veränderte Zhi als Mu (繆) bezeichnet. He und Mu sollten die fünf grundlegenden Töne harmonisieren.

²²⁷ Die zwölf Lù sind absolut festgelegte Töne, im Gegensatz zu den fünf grundlegenden Tönen, dem veränderten Gong und dem veränderten Zhi, deren Verhältnis auf dem Tonabstand beruht.

²²⁸ Wenn Huang Zhong mit dem Grundton Gong verwendet wird, nennt man diese Tonart Huang Zhong-Gong (黃鐘宮). Es gibt 60 Tonarten durch Modulation der fünf grundlegenden Tönen mit den zwölf Lù, z.B. Da Lǔ-Gong (大呂宮), Tai Cu-Gong (太簇宮) usw.

In der heptatonischen Leiter existieren also zwei Gong-Töne, nämlich Gong und „veränderter Gong“. Bei Beachtung des Gedankens „der Ton Gong entspricht dem König“ stand die heptatonische Leiter für das gleichzeitige Dasein zweier Könige. Zwei Könige in einem Staat wurden aber als ein Verstoß gegen die politische Stabilität angesehen²²⁹. So wurde durch die kosmologische Analogie zu der gesellschaftlich-politischen Ebene die Musik vielseitig von ihrer Außenwelt beeinflusst und zu Unrecht eingeengt.

Huang Zhong als Gong (黃鐘宮) war von vielen Dynastien als authentische Tonart anerkannt worden. Die Sui-Dynastie (581 n. Chr. - 618 n. Chr.) benutzte nur Huang Zhong als Gong, weil dies die Macht des Kaisers symbolisierte. Allerdings rettete das den Niedergang der Sui-Dynastie nicht, sie dauerte nur dreißig Jahre. Umgekehrt: Obwohl Kaiser Taizong (唐太宗) der Tang-Dynastie alle zwölf Lù als Gong verwendet hat, ungeachtet der Forderung „nur Huang Zhong als Gong“ zu benutzen, war seine Regierung die Blütezeit in der gesamten chinesischen Dynastiegeschichte schlechthin. Es ist bedauerlich, daß solch mutige Kaiser wie Taizong, der gegen die konventionellen Beschränkungen antrat, nicht häufiger in der chinesischen Geschichte zu finden sind. Das Denken in Bezug auf Musik und Politik war am Anfang das Ergebnis astronomischer Beobachtung und kosmologischer Spekulation gewesen, um ein harmonisches Verhältnis zwischen Himmel und Menschen durch Musik zu schaffen. Aber immer mehr wurde Musik in irrationale Analogien mit ihrer Außenwelt verstrickt und geriet sogar in die Rolle eines politischen Opfers.

Wegen der Forderung, „Huang Zhong als Gong“ zu verwenden, ist die Röhrenlänge der Stimmung Huang Zhong zum Streitpunkt in der Hofkapelle geworden. Im Unterschied zu der Meinung, die nach dem *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) „drei Cun und neun Fen“ als korrekte Länge annahm, wurde den „neun Cun“ der *Han-Annalen* (漢書) der Vorzug gegeben; die Zahl „neun“ hatte später zudem himmlische Bedeutung für die Qing-Dynastie²³⁰. Obwohl in den *Han-Annalen* beschrieben, ist das Längenmaß der Huang Zhong nach der Westlichen Han-Dynastie nicht mehr nachvollziehbar²³¹. Jede Dynastie hatte ihre eigene Maßeinheit, deren Festlegung als die Aufgabe des Kaisers angesehen wurde. Dabei handelte es sich eigentlich nicht um ein musikalisches Prinzip, sondern um ein politisches Ereignis. Ein absurdes Beispiel dazu aus dem ersten Jahr von Huizong (徽宗, 1102 n. Chr.) der Song-Dynastie: Der sogenannte Musikexperte Wei Hanjin (魏漢津) hat dem Kaiser Huizong empfohlen, als Standardmaß für die Huang Zhong die Summe der Längen des dritten, vierten und fünften Fingers des Kaisers zu nehmen. Der Kaiser Huizong sorgte für die Beseitigung aller gegnerischer Einwände

²²⁹ Natürlich gab es Befürworter für die Verwendung der heptatonischen Leiter, doch haben sie nicht an Boden gewonnen. Die Argumente siehe Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 144f.

²³⁰ Huang Youli (黃友隸, 1975). *Kritik des chinesischen Musikdenkens* (中國音樂思想批判), S. 36.

²³¹ Die Beschreibung über das Längenmaß von Huang Zhong findet sich im Kapitel „Lùli“ (律曆), Vol. 21, in: *Han-Annalen*. Die Übersetzung siehe Cha Soon-Nyea (1993). *Idee und Wirklichkeit der chinesischen Lü-Theorie*, S. 35.

und nahm sehr gerne den ihm schmeichelnden Vorschlag an; die Wogen des Streites über die Länge der Huang Zhong waren damit vorläufig geglättet²³².

Die Gelehrten in den nachfolgenden Generationen haben diese musikalischen Gedanken nicht überprüft, sondern - das Universum als Ursprung der Musik annehmend - die Musiktheorie und das Tonsystem auf die spekulative Ebenen gehoben und Wort für Wort zustimmend erläutert oder nach ihrem Gutdünken erweitert. Sogar die Musikexperten selbst entkamen der traditionellen Denkweise nicht und dachten sich die verschiedenen Lù-Theorien in Zusammenhang mit der Kosmologie stehend²³³. Darüber hinaus hatte der Kaiser in seiner Eigenschaft als Himmelssohn das Recht zum Schaffen der Musik, bzw. zur Zustimmung bei Schaffensvorgängen, und festigte dadurch seine Autorität. In solch eine ungünstige Situation war die Musik geraten, daß sie immer als Spielball kosmologischer Überlegungen der herrschenden Schichten mißbraucht wurde. Deswegen zeigte sie wenig progressive Entwicklung.

²³² Eine ausführliche Beschreibung siehe Huang Youli (黃友隸, 1960). Die chinesische rituelle Musik (中國雅樂), S. 42f., in: Dai Cuilun (戴粹倫, hrsg.). *Traktat der chinesischen Musikgeschichte* (中國音樂史論集). Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986). *Geschichte der altchinesischen Musik* (中國古代音樂史稿), Bd. 2, S. 199f.

²³³ Das 60 Lù-System von Jing Fang (京房, 77-37 v. Chr.) in der Westlichen Han-Dynastie beruht darauf, daß jedes Lù die verschiedenen Tage (eins, fünf, sechs, sieben und acht Tage) eines Jahres repräsentiert. Vgl. Cha Soon-Nyea (1993). *Idee und Wirklichkeit der chinesischen Lù -Theorie*, S. 45f. Bei dem 360 Lù-System von Qian Lezhi (錢樂之, ca. 4-5 Jh.) in der Zeit der Südlichen und Nördlichen Dynastien geht es darum, daß jedes Lù einem der 360 Tage im chinesischen Kalenderjahr zugeordnet ist. Vgl. ebd., S. 47f. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 151.

V. Rituelle Musik gegen Zheng-Wei-Musik

Rituelle Musik ist offiziell unter dem Li- und Musiksystem in der Westlichen Zhou-Dynastie entstanden. Ihre Durchführung bedeutete eine erfolgreiche Sozialhierarchie, die von allen adligen Schichten streng befolgt wurde. Zheng-Wei-Musik bezeichnet die folkloristische Musik in den Regionen von Zheng (鄭) und Wei (衛). Aber seit die konfuzianische Schule die Musik dieser Regionen als eine ausschweifende Musik kritisierte, die eine Gefahr für die rituelle Musik bedeutete, wurden die beiden Kategorien - rituelle Musik und Zheng-Wei-Musik - allmählich als musikästhetisches Gegensatzpaar verstanden; bei politischem Hintergrund entwickelte sich die Gegenüberstellung von archaischer Musik und neuer Musik.

V. 1. Begriffserklärung

Rituelle Musik diente den herrschenden Schichten der Westlichen Zhou-Dynastie zu Repräsentationszwecken bei Opfern, Zeremonien und Stammesfesten. Der Verlauf ihrer Darbietung mußte den Li entsprechen, weil die Zusammensetzung und die Durchführung von Li und Musik die politische Stabilität garantierten²³⁴, d.h. jede herrschende Schichte befolgte die strenge hierarchische Regelung und hielt dem Himmelssohn von Zhou die Treue. Die rituelle Musik der Westlichen Zhou-Dynastie bezeichnete ein spezielles historisches Musikphänomen, das der ethisch-moralischen Funktion von Musik für die damalige feudalistische Gesellschaft entsprach. In den vielen in der Frühlings- und Herbstperiode und der Zeit der Streitenden Reiche entstandenen Überlieferungen, z.B. *Riten von Zhou* (周禮), *Chunqiu Zuozhuan* (春秋左傳), *Yili* (儀禮) usw., wurde nur das allgemeine Wort „rituelle Musik“ benutzt. Aber im *Lunyu* (論語), den Gesprächen des Konfuzius, tauchte zum ersten Mal die rituelle Musik als „Ya-Yue“ (雅樂) auf und sie wurde gleichzeitig dem Begriff Zheng-Sheng (鄭聲, Zheng-Musik) entgegengestellt:

*„Mir ist die Art zuwider, wie das grelle Violett das tiefe und satte Scharlachrot totschießt. Mir ist die Art zuwider, wie die auf die Nerven wirkende moderne Musik (Zheng-Sheng) den strengen Geist der Ya-Yue stört. Ebenso ist mir die Art zuwider, wie zungenfertige Schwätzer mit ihren subjektiven Ansichten die festen und geheiligten Grundlagen von Staat und Gesellschaft untergraben.“*²³⁵

Der Begriff Ya-Yue signalisiert mehr als rituelle Musik: Ya bedeutet korrekt und rein;

²³⁴ Siehe Teil 1, Kapitel III. „Li und Musik als gute Regierung“.

²³⁵ Kapitel „Yanghuo“ (陽貨) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 436. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 175.

Yue besitzt den höchsten Rang unter den verschiedenen Kategorien für Musik²³⁶. Ya-Yue bezeichnet die rituelle Musik als die korrekte Musik überhaupt. Darüber hinaus beinhaltet sie einen Gegenpol zu Zheng-Sheng, der von Konfuzius als Angriff gegen musikalische Reinheit angesehen wurde. In der Westlichen Zhou-Dynastie war die Ya-Yue jedoch noch gar nicht mit der Musik von Zheng konfrontiert. Woher kam also die kritische Unterscheidung von Konfuzius? Zu seiner Lebenszeit wurde das von ihm sehr hoch geschätzte Li- und Musiksystem zerstört, weil die Lehnsfürsten den ihnen angemessenen Haltungen nicht mehr treu blieben. In seinem Krisenbewußtsein nannte er drei soziale Phänomene, die das politische Chaos verursachten, nämlich: Unangemessen Kleidung, Zheng-Sheng und politische Schwätzer. Er gab allerdings keine ausführliche musikalische Erklärung zur Gegenüberstellung von Ya-Yue und Zheng-Sheng. Aus dem Kontext läßt sich schließen, daß die Kriterien in der gesellschaftlich-politischen Funktion lagen, nicht in der Musik selbst. Zum Thema Regierungsgrundsätze erwähnte Konfuzius die Tanzmusik der Könige der Vorzeit als Vorbild im Gegensatz zum ausschweifenden Zheng-Sheng:

„In der Zeiteinteilung der Hiadynastie (Xia-Dynastie) folgen, im Staatswagen der Yindynastie (Shang-Dynastie) fahren, die Kopfbedeckung der Dschoudynastie (Zhou-Dynastie) tragen. Was die Musik anbelangt, so nehme man die Shaumusik (Shao-Musik) mit ihren rhythmischen Bewegungen. Den Klang der Dschong (Zheng-Musik) verbieten und beredte Menschen fernhalten; denn der Klang der Dschong (Zheng-Musik) ist ausschweifend, und beredte Menschen sind gefährlich.“²³⁷

Außer in den beiden Quellen hat Konfuzius nie ausführlich über die Gegenüberstellung von Ya-Yue und Zheng-Sheng gesprochen. Es liegt nahe, die Äußerung nur als subjektiven Gedanken des Konfuzius zur Unterstützung der untergehenden Ya-Yue zu sehen.

Schon vor der Kritik Konfuzius' war Zheng-Sheng die „neue Musik“ bekannt. Im Gespräch zwischen dem Musikmeister Kuang (師曠) und Herzog Ping von Jin (晉平公) hat Kuang die nicht auf Li abzielende Musik, nämlich die „neue Musik“, als das Vorzeichen für ein niedergehendes Land angesehen:

„Herzog Ping mag die nicht zu Li passende neue Musik gerne. Der Musikmeister Kuang sagt, daß das Land Jin bald untergehen werde. Ein Vorzeichen dafür ist ganz deutlich darin zu sehen, daß der König solch frivole Musik hören mag.“²³⁸

²³⁶ Siehe S. 8.

²³⁷ Kapitel „Wei Linggong“ (衛靈公) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 392. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1996). *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, S. 155f.

²³⁸ Der Abschnitt „Der Musikmeister Kuang kritisiert Musik“ (師曠論樂) des Kapitels „Jinyu 8“ (晉語 8), in: *Guoyu* (國語, 1995), S. 618. Dieses Gespräch fand ca. 547 v. Chr. (im 11. Jahr von Pigong) statt. Im *Shiji* (史記) von Sima Qian (司馬遷) steht diese Geschichte ebenfalls: In der Frühlings- und Herbstperiode besuchte König Linggong von Wei (衛靈公) einmal den König Pigong von Jin (晉平公) zur Palasteinweihung. Als er in der Nähe des Flusses Pu (濮) übernachtete, hörte er von fern eine weiche, traurige Melodie. Die Musik berührte ihn so sehr, daß er nicht mehr schlafen konnte. Er befahl dem Musikmeister Juan (涓) die Melodie auf der Qin (琴, Zupfinstrument wie Zither) nachzuspielen. Bei der Einweihungsfeier des Palastes von König Pigong ließ König Linggong seinen Musikmeister das Stück vorspielen, das er gerade unterwegs gelernt hatte. König Pigong war begeistert, doch Kuang sagte

In der Zeit von Menzhus (372-289 v. Chr.) hatte sich der Musikgeschmack deutlich geändert: Die Musik der vorzeitigen Könige war nicht mehr beliebt, sondern die damals populäre Musik nahm in den herrschenden Schichten Modellcharakter an. Im Gespräch zwischen Menzhus und dem König Xuan von Qi (齊宣王) ist diese Tendenz überliefert:

„Ich (König Xuan) kann die elegante Musik der vorzeitigen Könige nicht gut verstehen, sondern mag gerne die populäre Musik von heute, also neue Musik. Menzhus antwortete: 'Wenn eure Majestät Musik sehr gerne mag, hat das Land Qi die Hoffnung, eine gute und friedliche Politik zu erwarten. Die Musik von heute ist wie die archaische Musik. ... Wenn eure Majestät mit der Bevölkerung zusammen die Musik genießen kann, dann gewinnt schon der König die Herzen der Bevölkerung.' „²³⁹

Danach hat Xunzi (荀子) wie Konfuzius versucht, die Ya-Yue aus ihrer kläglichen Situation zu retten, und wollte radikal alle Musik verbieten, die keine Ya-Yue war. Die Aufgabe von Musikmeistern sei es, Gedichte zu überprüfen, ausschweifende Musik zu verbieten ... und Ya-Yue zu schützen, so daß sie nicht von der ausländischen Musik, der folkloristischen und der unrechten Musik gestört werde²⁴⁰.

Die Kritik über Zheng-Sheng von Konfuzius weiterführend hat Xunzi außerdem die Musik der Region Wei (衛) der Kategorie ausschweifende Musik zugeordnet:

„Liederliche Schminke und Zheng-Wei-Musik reizen zu verführerischen Gedanken auf. Das Anziehen von zeremoniellem Gewand und Hut und das Aufführen der Tanzmusik der vorzeitigen Könige 'Shao' und 'Wu' bringt Ernst und Rechtschaffenheit.“²⁴¹

Bis ans Ende der Streitenden Reiche wurde die Bandbreite der von Konfuzius hervorgebrachten Gegenbegriffe erweitert: Die Musik der vorzeitigen Könige und die archaische Musik waren mit Ya-Yue identisch und standen der immer größere Verbreitung findenden Musik Zheng-Sheng, von der ausschweifenden und unrechten Musik bis zu der Wei-, ausländischen, folkloristischen und populären Musik, gegenüber. So bildeten sich langsam ästhetische Dichotomien der Musikbewertung heraus: Der von Konfuzius und seinen Anhängern gepriesene Ya-Yue-Stil, sozusagen eine ars antiqua, der die rituelle Musik der Westlichen Zhou-Dynastie als Vorbild nahm, hat seine Rolle in der Realität verloren. Er wurde von den herrschenden Schichten nicht mehr befolgt und gefiel ihnen auch wenig. Die Zheng-Wei-Musik, eine ars nova, war im Volk entstanden und eroberte schnell die herrschenden Schichten, obwohl sie vom Konfuzianismus als verschwenderisch und lasziv verurteilt wurde. Die neue

aufgeregt, daß solche Musik Unglück verheißt und das Land in den Untergang führe, wenn sie vor dem König vorgespielt würde. Kuang wußte sofort, daß Juan diese Musik in der Nähe des Flusses Pu gelernt hatte. Der Musikmeister Yan (延) des letzten Königs der Shang-Dynastie, Zhou (紂), hatte diese aufreizende Musik komponiert; König Zhou war ihr verfallen und vernachlässigte die Verwaltung, so daß die Shang-Dynastie zugrunde ging. Sein Musikmeister Yan bekam Angst und ermordete sich selber in der Nähe des Flusses Pu. Von hierher kommt also das berühmte Zitat von der Musik, die ein Land in den Untergang führen könne (亡國之音). Siehe Kapitel „Musikbuch“ (樂書), in: *Shiji* (史記, 1986), S. 447.

²³⁹ Kapitel „König Hui von Liang“, Teil II (梁惠王下) des *Mengzi* (孟子), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 513.

²⁴⁰ Kapitel „Wangzhi“ (王制), in: *Xunzi* (荀子, 1995), S. 143 und 145.

²⁴¹ Kapitel „Über die Musik“ (樂論), in: ebd., S. 307.

Musikgattung wurde im Gegensatz zu der eine lange moralische Tradition habenden Ya-Yue niemals für bestimmte Ziele erzieherischer oder politischer Natur eingesetzt. Ihre Popularität signalisiert die Befreiung des Geschmacks von den Li, der sich nicht weiter auf die funktionelle Musikästhetik beschränken wollte.

In den „Aufzeichnungen über die Musik“ ist das Gespräch zwischen dem Fürst Wen von Wei (魏文侯) und dem konfuzianischen Gelehrten Zi Xia (子夏) überliefert, in dem Fürst Wen seine unterschiedlichen Reaktionen auf die archaische Musik und Zheng-Wei-Musik äußert:

„Fürst Wen von Wei fragte den Zi Xia und sprach: `Wenn ich in Feiergewand und Krone die alte Musik höre, so muß ich mich immer in acht nehmen, daß ich nicht einschlafe. Wenn ich aber die Töne von Dschong und We (Zheng-Wei-Musik) höre, so kenne ich keine Müdigkeit.`“²⁴²

Zi Xia erklärt die Darstellungsweise und Bedeutung der archaischen Musik:

„Bei der alten Musik treten die Tänzer zusammen auf und treten zusammen ab. Die Töne sind harmonisch, schlicht und tief. Die Saiteninstrumente und die Kürbisinstrumente, die Mundorgeln und die Flöte richten sich im Takt nach der Pauke. Man beginnt mit dem Friedenstanz beim ersten Klang der Pauken. Man endigt mit dem Kriegstanz beim vollen Klang der Glocken. Man ordnet den Wirbel nach dem Taktstock und mäßigt die Schnelligkeit nach dem Plektron. Die Edlen unterhalten sich darüber und beginnen vom Altertum zu reden, wie die persönliche Bildung auf die Familie wirkt und schließlich auf diese Weise die ganze Welt in Frieden und Ordnung kommt. Das sind die Wirkungen der archaischen Musik.“²⁴³

Von der Zheng-Wei-Musik hält er dagegen gar nichts:

„Bei der neuen Musik kommen die Tänzer gebückt herein und ziehen sich gebückt zurück. Wilde Laute ertönen rauschend und betäuben das Ohr ohne Aufhören. Gaukler kommen herein und Zwerge, die aussehen wie Affen, Männer und Frauen treten durcheinander auf, und man weiß nicht, wer Vater ist und wer Sohn. Wenn die Musik zu Ende ist, so kann man nicht darüber reden und kann nicht im Zusammenhang damit vom Altertum sprechen.“²⁴⁴

Die archaische Musik sei die Kunst des Yue (樂); Zheng-Wei-Musik könne man höchstens Yin (音) nennen. Sie würden eine gewisse Verwandtschaft miteinander haben, beinhalteten aber eigene ästhetische Qualitäten. Das Schaffen der archaischen Musik folgte dem Rhythmus von Himmel, Erde und den vier Jahreszeiten und dem Maßstab der gesellschaftlichen Beziehungen, damit sie Geisteskraft besäßen und durch sie die Nachwelt gesegnet würde:

„In jenen alten Zeiten hatten Himmel und Erde ihren rechten Gang, und die vier Jahreszeiten trafen die rechte Zeit. Die Menschen hatten Tugend, und die fünf Kornarten gediehen. Krankheiten und Fieber erhoben sich nicht, und es gab keine

²⁴² Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“ (樂記), in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 635. Fußnote 243-247 sind zitiert aus R. Wilhelm (1997). *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, S. 85-87.

²⁴³ Ebd., S. 635.

²⁴⁴ Ebd., S. 635f.

*Zeichen und Wunder. Das ist es, was man das große Zusammentreffen nennt. Darauf erstanden die Heiligen und machten das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, zwischen Fürst und Diener zum allgemeinen Maßstab der gesellschaftlichen Beziehungen. Da diese Maßstäbe die rechten waren, kam die Welt in feste Geleise. Nachdem die Welt in festen Geleisen war, begann man die sechs Rohre zu ordnen und die fünf Klänge in Harmonie zu bringen und unter Saitenspiel Lieder und Psalmen zu singen. Das ist es, was man den tugendhaften Yin nennt. Der tugendhafte Yin heißt Yue. Im Buch der Lieder heißt es: 'In der Stille erklang der Ton seiner Geisteskraft. Seine Geisteskraft war klar, und weil sie klar war, so konnte er unterscheiden, konnte er erziehen, konnte er herrschen. Herrschend über dieses große Land konnte er es zum Gehorsam bringen und zur Liebe. Der König Wen, auf den diese Liebe kam, führte ein Leben ohne Makel. Er empfing die Gnade des Herrn und teilte sie seinen Söhnen und Enkeln mit.' Das bezieht sich darauf.*²⁴⁵

Die neue Musik hatte weder mit der Verehrung der Ahnen zu tun noch mit politischer Strategie und war nur l'art pour l'art. Zi Xia hat deshalb ihre Zügellosigkeit scharf kritisiert:

*„Die Töne von Dschong (Zheng) sind geschickt, durch Überströmen den Willen mitzureißen. Die Töne von Sung (Song) ertränken durch Gelage und Weiber den Willen. Die Töne von We (Wei) sind rasch und aufgeregter und verwirren den Willen. Die Töne von Tsi (Qi) sind stolz und hochmütig und betören den Willen. Alle diese Töne reißen fort zur Sinnlichkeit und schaden der Geisteskraft. Darum kann man sie beim Opfer nicht brauchen.*²⁴⁶

Wenn man über Konfuzius' und Zi Xias Aussagen nachdenkt, kann man auch zu folgender Ansicht kommen: Die Kritik an einer Musik, die den eigentlich strengen Geist die Ya-Yue stört, bezieht sich nur auf diejenige Musik der Region Zheng (鄭), die als Ya-Yue in Zeremonien benutzt wurde, nicht auf die Zheng-Musik an sich. Im *Buch der Lieder* hat Konfuzius die Volkslieder der Region Zheng in der Gattung „Feng“ (風) eingeordnet und die ganze Sammlung im Sinne von „Denke nicht Arges“ sehr hoch geschätzt. Es wurde daraus gefolgert, daß er im Prinzip nicht gegen die Zheng-Musik war²⁴⁷. Im *Lunyu* (論語) hat Konfuzius dreimal scharf auf die chaotische Situation der Musik in den Fürstentümern reagiert: Als der Freiherr Ji (季氏) von Lu (魯) acht Reihen von Tempeldienern bei den Ahnenopfern antanzen ließ²⁴⁸, als drei Freiherrenfamilien

²⁴⁵ Ebd., S. 637.

²⁴⁶ Ebd., S. 638.

²⁴⁷ Die von Konfuzius gelobten Volkslieder Zheng (鄭) der Gattung „Feng“ (風) im *Buch der Lieder* und die verrufene Zheng-Musik provozierten bei vielen konfuzianischen Gelehrten einen Widerspruch, als ob Konfuzius einen Irrtum begangen hätte. Die Zheng-Volkslieder gehörten zu der Musik der Region Zheng; man konnte sie als die Vorläufer der Zheng-Musik bezeichnen. Zu ihrer Unterscheidung siehe Xiu Hailin (修海林). *The cultural comparison and historical evaluation between Zheng Ballad and Zheng folk song* (鄭風鄭聲的文化比較及其歷史評價) in: *Music study* (音樂研究), 1992, Nr. 1, S. 30-38.

²⁴⁸ „Meister Kung sagte von dem Freiherrn Ji, in dessen Haustempel acht Reihen von Tempeldienern die heiligen Handlungen ausführten: 'Wenn man das hingehen lassen kann, was kann man dann nicht hingehen lassen?'“ Siehe Kapitel „Bai“ (八佾) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 128. Der Freiherr Ji (季氏) durfte gemäß dem Li- und Musiksystem der Westlichen Zhou-Dynastie eigentlich nur vier Reihen von Tempeldienern zur

zum Abräumen der Opfergeräte die Yong-Ode (雍頌) anwandten, die eigentlich dem Himmelssohn für seine Ahnenopfer vorbehalten war²⁴⁹, und als der Fürst von Lu drei Tage lang wegen musikalischer Vergnügungen keinen Hof hielt²⁵⁰. Zheng-Musik war nicht dabei genannt.

Die Reaktion von Konfuzius bringt sein Denken über Musik als Rahmen einer strengen hierarchischen Ordnung zum Ausdruck. Darüber hinaus soll Musik in der erzieherisch-politischen Ebene eine wichtige Rolle übernehmen, auf keinen Fall die Regierung gefährden oder gar zum Untergang bringen. Seine Musikanschauung war nichts anderes als die Fortsetzung der Li- und Musikgedanken der Westlichen Zhou-Dynastie. Die Kritik über die Zheng-Musik hatte ebenfalls mit diesem Hintergrund zu tun. Konfuzius propagierte die Reinheit der Ya-Yue, die sowohl dafür sorgte, daß die Zeremonie ordentlich durchgeführt wurde, als auch durch ihre musikalische Würde positiv auf die Teilnehmer einwirkte. Zheng-Musik stellte insofern eine Gefahr dar, als sie wegen ihres eigenartigen Musikcharakters Ya-Yue veränderte und ihre Authentizität nahm, womit Ya-Yue ihre ernst rituelle Tradition verlieren könnte. Aus diesem Grund hat Konfuzius die Zheng-Musik verworfen. Zheng-Musik hätte sich keiner Kritik von Konfuzius stellen müssen, wenn sie nicht in Zeremonien benutzt worden wäre. Aber als eine lebendige Musikgattung gewann Zheng-Musik die Aufmerksamkeit und besondere Vorliebe der herrschenden Schichten. Als Konsequenz kam es zur Konfrontation mit der Ya-Yue, bis letztere schließlich durch die Zheng-Musik ersetzt wurde.

Die Schüler von Konfuzius verallgemeinerten den Begriff Zheng-Musik zu Unrecht: Sie war für sie mit Zheng-Wei-Musik identisch und bedeutete „neue Musik“ (新聲), kitschige Musik (俗樂), ausschweifende Musik (淫樂) und sogar die den Staat in den Untergang treibende Musik (亡國之音):

„Die Musiken von Zheng und Wei waren die der verwirrten Generation, die den Staat im Verfall widerspiegelte. Die Musik vom Maulbeerwald in der Nähe des Flusses Pu (桑間濮上之音) war dem Staat Untergang bringende Musik. Die Herrschaft war unzusammenhängend, und das Volk war umherirrend, verleumdete die Oberen. Seine Handlung war egoistisch ohne Kontrolle.“²⁵¹

Ausführung der Zeremonien in seinem Familientempel verwenden; aber er übertrat diese Regelung, maßte sich an, was nur dem König zustand; deswegen hat Konfuzius Ji scharf kritisiert. Vgl. S. 35.

²⁴⁹ „Die drei Familien ließen unter den Klängen der Yong-Ode die Opfergeräte abräumen. Der Meister sprach: `Die Vasallen dienen, der Sohn des Himmels schaut würdevoll darein.' Welchen Sinn haben diese Worte in der Halle der drei Familien?“ Siehe ebd., S. 129. Konfuzius lachte über den unsinnigen Gebrauch der Yong-Ode bei den drei Freiherren von Lu.

²⁵⁰ „Die Leute von Qi (齊) sandten (dem Fürsten von Lu als Geschenk eine Gruppe von) Musikantinnen. Freiherr Ji Huanzi (季桓子) nahm sie an. Drei Tage wurde kein Hof gehalten. Meister Konfuzius ging.“ Kapitel „Weizi“ (微子) des Lunyu (論語), in: ebd., S. 446. Die Leute von Qi hatten Angst vor der Stärke von Lu, deshalb schenkten sie dem Fürsten Lu die Musikantinnen, um ihn von seinen Regierungsgeschäften abzulenken. Der Freiherr Ji Huan hetzte die Fürsten auf. Als Konfuzius wußte, daß seine Ideen nicht in Lu verwirklicht werden könnten, verließ er Lu.

²⁵¹ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 609. Die Musik vom Maulbeerwald in der Nähe des Flusses Pu bezieht sich auf die Musik, die Musikmeister Juan (涓) in der Nähe des Flusses Pu (濮水) gehört hatte.

Es wurde darauf hingewiesen, daß die Popularität der Zheng-Wei-Musik mit politischer Unstabilität und Umsturz in Zusammenhang gebracht wurde. Man bezichtigte die Zheng-Wei-Musik der Ausschweifung und Laszivität, weil ihre Themen meistens die Liebe betrafen. Viele konfuzianischen Gelehrten hielten später am Gedanken der Ausschweifung fest. Ban Gu (班固)²⁵² erwähnt, wieso Konfuzius Zheng-Musik als Ausschweifung verurteilte:

„Wieso soll Musik Ya sein? Seit alters her bedeutet Ya 'korrekt', deswegen soll Zheng-Musik von ihr entfernt werden. Konfuzius sagte: 'Zheng-Musik ist ausschweifend.' Warum? Das Volk von Zheng wohnte in den Bergen und hatte die Sitte, im Tal zu baden, um das Unglückliche abzuwaschen. So sind sich Männer und Frauen durch Zheng-Musik nähergekommen. Solche Musik ist einfach ausschweifend.“²⁵³

Zheng-Musik ist ausschweifend angesichts ihrer traditionellen Gebräuche und geographischer Gegebenheiten. Zhang Zai (張載, 1020-1077 n. Chr.), einer der Begründer der Ideen-Schule des Neo-Konfuzianismus, meint:

„Warum wurde Zheng-Wei-Musik seit der alten Zeit als böse und zügellos betrachtet? Die Gegenden von Zheng und Wei liegen am großen Fluß. Die Erde ist nicht dick, deshalb waren die Völker von Zheng und Wei auch frivol; der Boden ist sehr fruchtbar, so daß die Leute gute Ernten haben konnten, obwohl sie nicht fleißig gearbeitet hatten. Ihre Mentalität war dadurch faul, nachlässig und dekadent. Ihre Musik hatte die gleichen Charakteristika. Wer solche Musik anhörte, bekam auch schlechte Gewohnheiten.“²⁵⁴

Um ihrem Ahnen-Meister Konfuzius zuzustimmen, unterdrückten die Gelehrten die Zheng-Wei-Musik; sie gaben ihr allemöglichen ungünstigen Interpretationen. In der Bevölkerung dagegen stand Zheng-Wei-Musik für die „neue Musik“, für eine neue Generation und eine neue Dynastie, die populäre Musik im Gegensatz zu Ya-Yue, die am Hof in Zeremonien aufgeführt wurde. Ya-Yue und Zheng-Wei-Musik zeugen von der Konfrontation zwischen der erzieherisch-politischen Aufgabe und dem künstlerischen Charakter der Musik.

V. 2. Moralische und musikalische Charaktere von Ya-Yue

Ya-Yue in der Westlichen Zhou-Dynastie war ein rituelles Produkt für Opferzeremonien und nahm die sechs Tanzmusiken der heiligen Könige als Grundkonzeption²⁵⁵. Außerdem gab es noch andere Riten, die von Musik begleitet werden mußten, z.B. große Bankette (大饗禮) für den Himmelssohn und die Fürsten oder nur für die Fürsten, Weintrinken (燕禮), Großes Bogenschießen (大射), Verehrung für die alten Leute (養老

²⁵² Siehe S. 44.

²⁵³ Kapitel „Liyue“ (禮樂) von *Baihu Tongde Lun* (白虎通德論). Zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 97

²⁵⁴ Kapitel „Liyue“ (禮樂) von *Jingxue Liku* (經學理窟). Zitiert ebd., S. 189.

²⁵⁵ Siehe S. 35.

), Militärische Aktionen usw²⁵⁶. Im Jahre 213 v. Chr. hat der erste Kaiser Chinas, Shi Huangdi der Qin-Dynastie (秦始皇) eine anti-konfuzianische Bewegung mit umfangreichen Bücherverbrennungen durchführen lassen, in denen viel wertvolles Material über die archaische Musik Chinas vernichtet wurde. Aus den Resten ließ sich die Ya-Yue der Westlichen Zhou-Dynastie nicht mehr direkt musikalisch aufführen. „Ab der Qin- und Han-Dynastie fehlte die archaische Musik; was überliefert blieb, ist nur 'Shao' und 'Wu'.“²⁵⁷ Die Musik Shao ist heute nicht mehr erhalten. Man kann sich ihre Herrlichkeit vielleicht durch das Lob von Konfuzius vorstellen: Die vollendete Schönheit und vollendete Güte besitzende Shao-Musik hatte ihn drei Monate lang den Geschmack des Fleisches vergessen lassen²⁵⁸. Von der Tanzmusik Wu (武, ebenfalls 大武, Dawu) sind glücklicherweise mehr Materialien überliefert, die nun als einzige ästhetische Muster der Erforschung von Ya-Yue dienen. Die folgende Tabelle ist hauptsächlich einer Beschreibung aus den „Aufzeichnungen über die Musik“ von Konfuzius entnommen²⁵⁹:

6 musikalische Perioden (成, Cheng ²⁶⁰)	Lieder (2 Fassungen ²⁶¹)		Handlungen	Tanz	Musikinstrument
1. starker Trommelschlag - kontinuierliche Melodie	a) Der Himmel hat den Befehl. (昊天有成命)	b) Wo Jiang (我將)	Wu fängt an, im Norden zu erscheinen.	Die Tänzer treten vom Norden her auf und halten die Schilder beharrlich, stampfen mit den Füße auf.	Trommel, Se (瑟, ein zitherähnliches Zupfinstrument mit ca. 25 Saiten), Klangsteine und Glocke
2. Plötzliche schnelle Rhythmusänderung - heitere Melodie - Verwendung von Luan (亂) ²⁶² als kleiner Schluß	Wu (武)	Wu (武)	Die Shang-Dynastie wird vernichtet.	Die Tänzer stellen die Bewegungen heftigen Kampfes dar und werden zwei Reihen vorwärts geteilt.	
3. nicht beschrieben	Zhuo (酌)	Lai (賚)	Das Heer zieht in den Süden.	Die Tänzer gehen weiter von Norden nach Süden.	

²⁵⁶ Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986). *Abriß der Chinesische Musikgeschichte* (中國音樂史綱), S. 33-37.

²⁵⁷ „Vorwort über Musik“ in *Tong Dian* (通典·樂序) von Du You (杜佑). Zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1991), S. 163.

²⁵⁸ Kapitel „Shuer“ (述而) des *Lunyu* (論語), in: *Die neue Auslegung der vier kanonische Bücher* (四書集解新釋, 1991), S. 212.

²⁵⁹ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten*, Bd. 2, S. 640-645.

²⁶⁰ Cheng (成) bedeutet das Ende einer musikalischen Periode oder eines Satzes.

²⁶¹ a) Fassung von Wang Guowei (王國維); b) Fassung von Gao Heng (高亨). Die beiden hatten verschiedene Meinungen über die sechs Liedertexte. Die sechs Texte befinden sich in der Gattung „Song“ (頌), bzw. Zhou-Song (周頌) im *Buch der Lieder*.

²⁶² Luan (亂) bedeutet, das dieselbe Melodie, ähnlich wie im Kanon, wiederholt wird, meist am Schluß eines Stückes.

4. nicht beschrieben	Huan (桓)	Ban (般)	Die südlichen Länder werden erobert.	Die Tänzer gehen weiter nach Süden, um die Herrschaft im Süden zu festigen.
5. friedliche Melodie - Verwendung von Luan (亂)	Lai (賚)	Zhuo (酌)	Zhou Gong verwaltet das linke Land; Shao Gong das rechte ²⁶³ .	Die Tänzer werden in zwei Gruppen geteilt und sitzen kniend, um die friedliche Verwaltung von Zhou Gong und Shao Gong zu symbolisieren.
6. feierliche Melodie	Ban (般)	Huan (桓)	Wu wird als König bejubelt.	Die Tänzer gehen wieder zusammen und repräsentieren die Verehrung von König Wu.

Über den moralischen Charakter:

Die Tanzmusik Wu (武) symbolisiert die kriegerische Tugend des Königs Wu (武), in Erinnerung daran, daß auf Grund seiner zornigen Gerechtigkeit die Herrschaft des grausamen Königs Zhou (紂) von der Shang-Dynastie gestürzt wurde. Nicht aus Eigeninteresse, sondern für das leidende Volk hatte König Wu den Willen des Himmels vernommen und ein Heer aufgestellt, um das Unrecht zu bekämpfen. Nach einer heftigen Schlacht setzte mit ihm eine Zeit der friedlichen Herrschaft ein, das besiegte Shang-Volk wurde gütig behandelt. Das ist ein moralisches Vorbild, das kriegerische Tugend gegenüber Grausamkeit repräsentiert. Obwohl Konfuzius die Tanzmusik „Wu“ mit „nicht vollendete Güte“ beschreibt, hat sie in Zeremonien erzieherische Funktionen ausgebildet: Beim Vollziehen der Li wurde im Inneren der Anwesenden die Größe des heiligen Königs begriffen.

Im allgemeinen soll Ya-Yue die folgenden moralischen Eigenschaften beinhalten:

- 1) Symbolhafte Darstellung der Moral der heiligen Könige.
- 2) Erzieherische Wirkung für die Teilnehmer.
- 3) Regelung des moralischen Verlangens, wer welche Musik verwenden darf.

Über den musikalischen Charakter:

Um den rituellen Verlauf zu untermalen, hat die Tanzmusik Wu den Tanz schlicht begleitet; gleichzeitig sollte sie die Tugend des Königs Wu zum Ausdruck bringen, und zwar als moralische Darstellung, nicht das sinnliche Gefühl aufreizend, so daß sie meistens ruhige und einfache Melodien hat, die man weniger mit den Ohren hört, als viel mehr mit dem Herzen spürt. Die sechs Lieder in den sechs musikalischen Perioden

²⁶³ Zhou Gong (周公) und Zhao Gong (召公) waren die zwei Brüder des Königs Wu.

benutzen wahrscheinlich sich wiederholende Melodien, um die einfach majestätische Atmosphäre anzudeuten²⁶⁴, und bleiben in der selben Tonart. Einem Wort fällt meistens ein Ton zu, selten mehr Töne, damit die musikalische Bewegung langsam und unkompliziert vonstatten geht²⁶⁵. Die wichtigsten Musikinstrumente sind Klangsteinspiel (編磬) und Glockenspiel (編鐘) mit reinen und klaren Klangfarben, ohne Aufregung hervorzubringen. Was ihre Aufstellung betrifft, dürften die weniger lauten Musikinstrumente in der Nähe von den Zuhörern plaziert gewesen sein, z.B. die Se (瑟), während die lauten Musikinstrumente sich auf der Seite oder dahinter befanden, z.B. Trommel, Klangstein und Glocke. Man macht sich also schon Gedanken über räumliche Akustik²⁶⁶. Konfuzius' Beschreibung der Tanzmusik Wu enthält eine ausschlaggebende Information: Die Musik Wu benutzte den Ton Shang (商) nicht²⁶⁷, sondern prinzipiell nur die vier anderen Grundtöne: Gong (宮), Jue (角), Zhi (徵) und Yu (羽), im Unterschied zur Shang-Musik (die Musik der Shang-Dynastie) und der Zheng-Musik.

Im allgemeinen soll Ya-Yue die folgenden musikalischen Charaktere beinhalten:

- 1) Ya-Yue ist ziemlich konservativ und hat Exklusivität. In *Riten von Zhou* (周禮) wird das Musizieren streng festgelegt: Wenn der Staat gegründet ist, darf der Musikmeister keine ausschweifende, traurige, dem Staat Untergang bringende und unkorrekte Musik vorspielen²⁶⁸. Was der Musikmeister vorspielen darf, ist die rein korrekte Ya-Yue, die aufgrund der Tradition der sechs Tanzmusiken geschaffen wurde. Sie sollte keine Änderung erfahren, sowohl textlich, als auch musikalisch, und nicht von den oben genannten anderen Musiken beeinflusst werden. Ya-Yue war somit vielseitig von den Li beschränkt und mußte sich an der rituellen Form orientieren.
- 2) Die Musikinstrumente sollen tugendhafte Töne haben. Außer den Hauptmusikinstrumenten Klangstein und Glocke werden Tao (鞀), Trommel, Kong (鞀), Jie (楬), Xun (埙), Chi (箎)²⁶⁹, Se (瑟, ein zitherähnliches Zupfinstrument mit ca. 25 Saiten) und Yu (竽, Blasinstrument) benutzt. Sie spielen meistens unisono zusammen.
- 3) Ya-Yue vertritt die typische Musik des Zhou-Volkes, die nur in der Gegend des Königreiches Zhou bekannt war²⁷⁰. Wegen der Herrschaft der Zhou-Dynastie hat sich

²⁶⁴ Zhang Shibin (張世彬, 1975). *Entwurf einer chinesischen Musikgeschichte* (中國音樂史論述稿), S. 19.

²⁶⁵ Xu Hengzhi (許衡之, 1996). *Kleine Geschichte der chinesischen Musik* (中國音樂小史), S. 16.

²⁶⁶ Xiao Xinghua (蕭興華, 1994). *Chinesische Musikgeschichte* (中國音樂史), S. 9.

²⁶⁷ Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten* (1990), Bd. 2, S. 641. Konfuzius sprach mit Bin Moujia (賓牟賈) über die Tanzmusik Wu. „Konfuzius fragte: ‚Warum wird die Musik Wu so ungezügelt mit dem Ton Shang?‘ Bin erwiderte: ‚Das ist kein ursprünglicher Bestandteil der Musik Wu. ... Die Musiker haben die rechte Überlieferung verloren. Wenn die Musiker nicht die Überlieferung verloren hätten, so wäre die Gesinnung des Königs Wu ja maßlos gewesen!‘ Konfuzius sprach: ‚Ja, ich habe vom Hochbeamten Chang Hong (萇宏) von Zhou (周) Ähnliches gehört wie das, was du sagst!‘ “

²⁶⁸ Kapitel „Chunguan Zongbo“ (春官宗伯下), in: *Riten von Zhou* (周禮, 1992), S. 232.

²⁶⁹ Siehe S. 28.

²⁷⁰ Die Zhou-Leute nannten sich selber Xia-Leute (夏人). Die Zeichen Xia und Ya (雅) hatten in der archaischen Zeit die gleiche Aussprache „Ga“, doch zur Unterscheidung von der Xia-Dynastie der prähistorischen Zeit wurde immer mehr Ya verwendet. Ya-Yan (雅言) bedeutete die Sprache in der

die Ya-Yue als echte und regelrechte Musik offiziell durchgesetzt. Sie enthält starke Einflüsse des Zhou-Volkes:

„Musik, die in der Tonart Jia Zhong-Gong (夾鐘宮), Huang Zhong-Jue (黃鐘角), Tai Cu-Zhi (太簇徵) oder Gu Xi-Yu (姑洗羽) steht, ... wird von der Tanzmusik Yunmen (雲門) verwendet. ... Musik in der Tonart Han Zhong-Gong (函鐘宮)²⁷¹, Tai Cu-Jue (太簇角), Gu Xi-Zhi (姑洗徵) oder Nan Lü-Yu (南呂羽) ... von der Tanzmusik Xianchi (咸池). ... Musik in der Tonart Huang Zhong-Gong (黃鐘宮), Da Lü-Jue (大呂角), Tai Cu-Zhi (太簇徵) oder Ying Zhong-Yu (應鐘羽) ... von der Tanzmusik Jiuqing (九磬).“²⁷²

In diesem Zitat ist keine Rede vom Ton Shang. Außerdem entdeckten die Archäologen bei Untersuchungen zu Glocken aus der Westlichen Zhou-Dynastie, daß die Tonreihe mit dem Ton Yu anfängt und mit dem Ton Gong endet, also Yu - Gong - Jue - Zhi - Yu - Gong²⁷³. Die Glocken, wichtige Musikinstrumente der Ya-Yue, verstärken den Verdacht, daß der Ton Shang in der Ya-Yue ausgeschlossen sein könnte.

4) Ya-Yue ist meistens langsam, friedlich und harmonisch. Viele musikalische Überlieferungen weisen darauf hin, daß die Musik der heiligen Könige die Harmonie von Himmel und Erde und die Geisteskraft der königlichen Werke friedlich und schlicht darstellt und eine erzieherische Funktion auf die Menschenherzen ausübt, nicht aber die Menschen befriedigen soll. Ya-Yue vererbt den Musikgeist der heiligen Könige und die praktischen Musikcharaktere, so daß sie als hoch geschätzte Musik von vielen Gelehrten gelobt wurde. Sie hat einen unkomplizierten langsamen Rhythmus, einfache Melodienlinien, eventuell mit Wiederholungen und wenig Modulation. Beim meist unisonen Zusammenspiel darf nicht von der würdigen Zeremonie abgewichen werden.

V. 3. Musikalische und textliche Eigenschaften der Zheng-Wei-Musik

Zheng-Wei-Musik steht der ernst rituellen Ya-Yue gegenüber und besitzt völlig andere musikalische Eigenschaften. Es gibt nicht viel Material zur Zheng-Wei-Musik und wenn, dann wird sie oft als schlechte Musik verurteilt. Geographisch betrachtet gehörten die Gegenden Zheng und Wei zum ehemaligen Königreich der Shang-Dynastie, der Großteil der Bevölkerung waren Nachkommen des Shang-Volkes²⁷⁴. Sie haben

Region des Zhou-Königreiches; Ya-Gedichte entsprechend Gedichte in der Region des Königreiches. So entstand auch der Begriff Ya-Yue. Siehe Feng Jiexuan (馮潔軒, 1987). On „Zheng Wei Zhi Yin“ - the Music of Zheng and Wei States during the East Zhou Dynasty (論鄭衛之音), in: *Sammelband der Magisterarbeiten des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集. 音樂卷), S. 55f.

²⁷¹ Han Zhong (函鐘) ist mit Lin Zhong (林鐘) identisch.

²⁷² Die Zeichen 九磬 sind vermutlich falsch. Es sollten die Zeichen 九磬 sein, die für die Tanzmusik „Dashao“ (大韶) von Shun (舜) stehen. Siehe Kapitel „Chunguan Zongbo“ (春官宗伯下), in: *Riten von Zhou* (周禮, 1997), S. 232.

²⁷³ Feng Jiexuan (馮潔軒, 1987), On „Zheng Wei Zhi Yin“ - the Music of Zheng and Wei States during the East Zhou Dynasty, in: *Sammelband der Magisterarbeiten des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集. 音樂卷), S. 59f.

²⁷⁴ Die Gegend Wei lag in der Mitte des ehemaligen Königreiches der Shang-Dynastie; die Gegend

vermutlich die Shang-Musik weitergeführt. Die Shang-Kultur war eine Schamanenkultur: Schamanen traten als Mittler zwischen Menschen, Geistern und Göttern auf und erledigten ihre Aufgabe mit Hilfe von Zeremonien, die im Prinzip aus Tanz und Musik bestanden. Die Musik erklang in lebendiger und ekstatischer religiöser Atmosphäre. Auf dieser Musikbasis hatte sich die Zheng-Wei-Musik entfalten können, aber weniger religiös-mystisch orientiert, sondern mehr profan unterhaltsam.

Die Zheng-Wei-Musik wurde zum ersten Mal von Ji Zha (季札) erwähnt:

„(Ji Zha bat darum, die verschiedenen Volkslieder der Westlichen Zhou-Dynastie hören zu dürfen) ... Die Lieder von Bei (北), Yong (庸) und Wei (衛) wurden vor ihm gesungen. Er sagte: `Wunderschön! Tiefsinnig! Kummervoll aber nicht bedrängend!` ... Die Lieder von Zheng (鄭) wurden vor ihm gesungen. Er sagte: `Wunderschön! Aber es war zu dünn und zu schwach.`“²⁷⁵

Die Musik war wunderschön in der Melodieführung, sentimental und zart und hielt die Zuhörer bei Laune, ohne daß sie müde wurden. Andererseits wurde die Zheng-Wei-Musik als ausschweifend, listig, zu rasch und erregend kritisiert. Sie war am Gefühl orientiert, ihr Ausdruck war direkt, sie hat sich von der Gebundenheit der Ya-Yue befreit und das Volk für sich gewonnen. Konfuzius bezeichnet die Zheng-Musik als „yin“ (淫), was so viel wie ausschweifend bedeutet, d.h. die Musik ist aufwieglerisch und berührt die Zuhörer emotionell sehr tief, so daß sie nicht friedlich und ruhig bleiben. „Yin“ kann auch als Überschwemmung (zu viel) gedeutet werden. Musikalisch gesagt, hat die Melodie viele Töne, ist also kompliziert; der Rhythmus dürfte ebenfalls nicht einfach gewesen sein, das Tempo eher schnell. Ein Wort wurde über viele Töne hin gedehnt. Wer solche Musik hörte, geriet leicht in Wallung.

Im *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋) findet man eine Beschreibung zum Instrumentarium der üppigen Musik (奢樂):

„Die Tyrannen Jie von der Xia-Dynastie (桀) und Zhou von der Shang-Dynastie (紂) machten üppige Musik. Sie hielten die starken Klänge von großen Glocken, Klangsteinen, Guan (管, Blasinstrument) und Langflöten für schön und ihre Wirkung auf die Volksmenge für beachtlich. Sie strebten nach neuen und seltsamen Klangwirkungen, nach Tönen, die noch kein Ohr gehört, nach Schauspielen, die noch kein Auge gesehen. Sie suchten einander zu überbieten und überschritten Maß und Ziel.“²⁷⁶

Mit den instrumentalen Massenwirkungen ist wohl gemeint, daß das Zusammenspiel von den oben genannten Musikinstrumenten eine viel reichere Klangfülle als beim Unisono der Ya-Yue geschaffen hat. Mit Unterstützung der herrschenden Schicht sind Versuche mit neuem Musikmaterial gemacht worden; damit verlor das traditionelle Tonsystem seine Verbindlichkeit.

Um über den textlichen Charakter von Zheng-Wei-Musik zu diskutieren, bietet das

Zheng lag südlich.

²⁷⁵ Kapitel „Das 29 Jahr von Xianggong“ (襄公二十九年, 544 v. Chr.), in: Shen Yucheng (沈玉成, 1995). *Zuozhuan-Übersetzung* (左傳譯文, 1995), S. 357. Siehe auch S. 12.

²⁷⁶ Kapitel „Üppige Musik“ (奢樂), in: *Lǚshi Chunqiu* (呂氏春秋, 1995), Bd. 1, S. 219.

Kapitel Zheng-Feng (鄭風) vom *Buch der Lieder* wichtige Informationen an. Konfuzius hat ohne Zweifel die Üppigkeit der Zheng-Musik erlebt, sonst hätte er sie nicht als ausschweifende Musik betrachten können. Aber in der Nachwelt konnte die originale Zheng-Wei-Musik selbst schwer aufgeführt werden. Daß die Zheng-Wei-Musik verurteilt wurde, hatte somit viel mit ihren Texten zu tun. Vor der Erfindung der Notation wurden die Lieder nur durch mündliche Überlieferung weitergegeben. Die Texte dagegen konnten notiert und überliefert werden²⁷⁷. Im Zheng-Feng gibt es 21 Gedichte; die meisten handeln von der Liebe. So hielten viele Gelehrten die Zheng-Wei-Musik für Liebeslieder, die nicht auf eine Moralität hin fungierten, sondern die Menschen zur Dekadenz brachten, im Gegensatz zu den ernsten Themen der Ya-Yue. Zhu Xi (朱熹), ein berühmter konfuzianischer Meister in der Südlichen Song-Dynastie, meinte:

*„Zheng-Wei-Musik war die ausschweifende Musik. ... In den Gedichten von Wei war das Liebsthema verbreitet, das die Verehrung der Frauen durch die Männer darstellte. In den Gedichten von Zheng war auch das Liebsthema verbreitet, das aber die verführerischen Worte der Frauen an die Männer darstellte. ... Zheng-Musik war noch lasziver als Wei-Musik.“*²⁷⁸

Die unbewiesene Überzeugung, „Zheng-Wei-Musik ist ausschweifend“, beherrschte die späteren Generationen. In der klassischen Literatur fand Zheng-Wei-Musik nicht die Zustimmung, die sie in der Realität längst gewonnen hatte.

Die musikalischen und textlichen Wesenszüge der Zheng-Wei-Musik können wie folgt zusammengefasst werden:

- 1) Die Musik zielt auf die Funktion von Unterhaltung und Entspannung, deswegen ist die Melodie wohlklingend, lebendig, emotionell aufregend.
- 2) Die Musik enthält ausdrücklich folkloristische Eigenschaften und beharrt nicht auf bestimmten ästhetischen Normen, d.h. sie erweitert vorhandene Beschaffenheiten, eventuell von fremden Tonsystemen beeinflusst, was zur Konfrontation mit dem traditionellen Musikdenken führt.
- 3) Die Musik hat viele Töne. Das könnte man so verstehen: Ein Wort entspricht nicht nur einem Ton, sondern mehreren Tönen, der Rhythmus ist nicht einfach, das Tempo schnell, so daß sie prächtig und kompliziert klang, nicht wie Ya-Yue schlicht, ruhig und langsam.
- 4) Das Instrumentarium betritt neue Dimensionen. Nicht mehr dem Unisono verpflichtet, zeigt jede Instrumentenart beim Zusammenspiel seine Eigenschaft und konkurriert mit den anderen. Außerdem garantieren mehrere Musikinstrumente statt eines einzigen für die jeweiligen Stimmen eine größere Klangfülle.

²⁷⁷ Heute sind die Notation von über 12 Feng-Ya-Gedichten (風雅十二詩譜) aus dem *Buch der Lieder* überliefert, die sich in *Yili Jingzhuan Tongjie* (儀禮經傳通解) von Zhu Xi (朱熹, 1130-1200 n. Chr.) befinden. Unter jedem Wort wurde der Name des dazugehörigen Lù geschrieben, um die Tonhöhe anzudeuten. Siehe Xue Zongming (薛宗明, 1983). *Chinesische Musikgeschichte. Notation.* (中國音樂史. 樂譜篇), S. 100.

²⁷⁸ *Shi Jizhuan* (詩集傳) von Zhu Xi (朱熹). Zitiert aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1997). *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik* (中國音樂美學史), S. 662.

5) Das Thema der Lieder kreist um die Liebe, beschreibt die Verehrungsformen zwischen Männern und Frauen. Das Liebsthema an sich schon wurde von vielen konfuzianischen Gelehrten als ausschweifend angesehen.

V. 4. Konfrontation

Ya-Yue Musik hat ihre erhabene Stellung in der Frühlings- und Herbstperiode und der Zeit der Streitenden Reiche verloren. In dem über fünfhundert Jahre anhaltenden Chaos wurde die von dem Li- und dem Musiksystem abhängende Ya-Yue zerstört. Die Zheng-Wei-Musik durchbrach die politische Beschränkung und wurde von den herrschenden Schichten bevorzugt. Danach wurde Zheng-Wei-Musik zum Sammelbegriff aller populären und profanen Musik und konkurrierte mit Ya-Yue. Je nach dem vorherrschenden Musikdenken und seiner Musikpraxis haben die herrschenden Schichten jeder Dynastie Ya-Yue und Zheng-Wei-Musik auf verschiedene Art und Weise behandelt. Tendenziell stand die Lebendigkeit der Zheng-Wei-Musik der Rückständigkeit der Ya-Yue Musik entgegen.

1) Qin-Dynastie. Nachdem Shi Huangdi (秦始皇) den ersten vereinigten Staat Chinas (Qin-Dynastie, 221 v. Chr.) gegründet hatte, blieb die Überlieferung der Ya-Yue fragmentarisch: „*Ab der Qin- und Han-Dynastie fehlte die archaische Musik; was überliefert blieb, ist nur 'Shao' und 'Wu'.*“²⁷⁹ Aber die wiederbelebte konservative Tradition des Konfuzianismus bedrohte die grausame Herrschaft des Kaisers Shi Huangdi und veranlaßte ihn zur Verbrennung der alten konfuzianischen Bücher und Musikinstrumente (213 v. Chr.). Über die Situation der Ya-Yue in der Qin-Dynastie ist wenig bekannt. Es gibt nur einige Hinweise: Die Tanzmusik Wu (武) wurde in Wu Xing (五行) umbenannt; der zweite Kaiser, Ershi (秦二世), mochte die Zheng-Wei-Musik gerne und verachtete Ya-Yue. Es scheint, daß in der kurzen Zeit der sechzehn-jährigen Qin-Herrschaft die rituellen Regelungen noch nicht vollständig ausgearbeitet werden konnten.

2) Han-Dynastie. In der Han-Dynastie wurde die Ya-Yue Musik offiziell wieder restauriert, aber die Zheng-Wei-Musik, bzw. die Profanmusik, blieb populär. Am Anfang der Westlichen Han-Dynastie konnte der Musikmeister Zhi (制氏) zwar die archaische Ya-Yue musikalisch wieder etablieren, deren rituellen Bedeutungen jedoch schon nicht mehr erklären²⁸⁰. In der Zeit des Kaisers Gao Zu (高祖, 202 v. Chr.) hat Shu Suntong (叔孫通) über dreißig Gelehrte einberufen und eine Festlegung der Musik für Ahnentempel empfohlen. Zwei Jahre später wurde die Zeremonie eingeführt, wobei alle der anwesenden Untertanen von der ernst-würdigen Musik und den Riten berührt

²⁷⁹ „Vorwort über Musik“ in *Tong Dian* (通典·樂序) von Du You (杜佑). Zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 163.

²⁸⁰ Kapitel „Liyue“ (禮樂志), Vol. 22 (卷 22), in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd. 8, S. 1043.

wurden. Kaiser Gao Zu freute sich darüber, daß er endlich kaiserliche Würde erlebte²⁸¹. 195 v. Chr. kam er in seiner Heimat Pei (沛) vorbei und sang improvisierend das volkstümliche Gedicht „Der Wind weht“ (風起, Feng Qi), das später als Ya-Yue in Ahnentempel benutzt wurde. Einem späteren Han-Kaiser, Wudi (武帝), überreichte der Adlige Hejian Xianwang (河間獻王) seine private Sammlung von Ya-Yue Musik und schlug vor, daß gute Politik unbedingt Ya-Yue benötige. Wudi befahl dem Musikmeister, gemäß der Ya-Yue-Sammlung zu üben, beachtete sie aber nicht besonders. Unter Wudi gab es noch einen neu komponierten Ya-Yue-Stil, der von dem berühmten Musikgenie Li Yannian (李延年) und anderen Musikmeistern zusammen ausgearbeitet wurde und starke Fremdeinflüsse zeigte.

Die Ya-Yue Musik der Westlichen Han-Dynastie folgte zum Teil der archaischen Musiküberlieferung von Ya-Yue, hatte gleichzeitig eine eigene neu komponierte Ya-Yue, d.h. das hierarchische Li- und Musiksystem der Zhou-Dynastie konnte in der Westlichen Han-Dynastie unmöglich vollständig wieder hergestellt werden. Diese Musik spielte nur für die rituellen Repräsentationen eine große Rolle, bei denen für Vorfahren, den Himmel, die Erde usw. geopfert wurde. Die Festlegung des Tons Huang Zhong (黃鐘) bestimmte zugleich den Standardton der Ya-Yue. Das Lù-System der Westlichen Zhou-Dynastie war verlorengegangen, so daß fast jede Dynastie ihre neue Lù-Theorie hatte. In der Westlichen Han-Dynastie hatte Jing Fang (京房, 77-37 v. Chr.) die 60 Lù mit einer Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode innerhalb einer Oktave ausgerechnet²⁸². Dies führte aber zu Problemen in der praktischen Anwendung²⁸³.

Das Musikamt „Yuefu“ (樂府) fand seine Hauptaufgabe im Sammeln von Volksliedern, womit man annehmen kann, daß Kaiser Wudi sich für die Profanmusik interessierte, selbst wenn er von politischen Überlegungen ausgegangen war²⁸⁴. Die Stärke der Westlichen Han-Dynastie führte zum erfolgreichen Kulturaustausch zwischen der Han-Kultur und den westlichen Kulturen. Der Generaldiplomate Zhang Qian (張騫) brachte viele fremde Musikinstrumente und Musikstücke nach China mit, die die Musikentwicklung anregten, mehr in der Profanmusik als in der Ya-Yue. So komponierte z.B. Li Yannian (李延年) durch die Inspiration der Fremdmusik 28 neue Musikstücke, die als Militärmusik verwendet wurden. Die Profanmusik gewann immer

²⁸¹ „Biographien von Liu Jing und Shu Suntong“ (劉敬叔孫通列傳), in: Sima Qian (司馬遷, 1986). *Shiji* (史記), S. 1114.

²⁸² Jing Fang meinte, daß Bambusröhren ungeeignet als Stimminstrument seien. Deswegen erfand er das Stimminstrument Zhun (準), in seiner Form ähnlich dem Zupfinstrument Se (瑟): Es hatte 13 Saiten und war ein Zhang (丈) lang. Die längste Saite war neun Chi (尺), das entsprach dem Lù Huang Zhong (黃鐘). Anhand der Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode kreisten die 12 Lù nicht von Zhong Lǚ (仲呂) wieder nach Huang Zhong. Er benutzte diese Methode und erzeugte 60 Lù, um den Zahlenabstand der Lù zu verringern. Siehe Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 149f.

²⁸³ Das System der 60 Lù war zu umständlich, nicht nur fürs Vorspielen, sondern auch fürs Stimmen. Jing Fang hatte sich nämlich an erster Stelle über kosmologische Anpassung Gedanken gemacht, nicht über Musik, unter dem Motto: „12 wendet sich 60 zu, wie die 8 Diagramme (八卦) sich 64 zuwenden“. Viele Musiktheoretiker zweifelten an der Richtigkeit seiner Methode.

²⁸⁴ Vgl. S. 30.

mehr Anerkennung am Hof; so ließ 6 v. Chr. Kaiser Aidi (哀帝) die profane Abteilung des Musikamtes „Yuefu“ wegen der Popularität der Zheng-Musik abschaffen:

„Die Sitten und Gebräuche sind zur Zeit verschwenderisch; Zheng-Wei-Musik ist sehr populär. ... Hat Konfuzius nicht gesagt, `den Klang der Zheng-Musik zu verbieten, denn der Klang der Zheng-Musik ist ausschweifend.`? So hat Kaiser Aidi das Yuefu abgeschafft.“²⁸⁵

Im Musikamt „Yuefu“ wurden 441 Beamte, die mit der volkstümlichen Musik beschäftigt waren, entlassen, 388 Musiker dagegen, die mit der rituellen Musik und Militärmusik beschäftigt waren, blieben noch im Amt. Das 106 Jahre lang geführte Musikamt hatte viel zur Erhaltung der volkstümlichen Musik beigetragen. Daraus folgt, daß die Zheng-Wei-Musik, bzw. die Profanmusik im Vergleich zur ernst rituellen Musik Ya-Yue sich wegen ihrer Musikakkulturation sehr lebendig entfaltete und von allen bevorzugt wurde. Aber durch politischen Druck wurde die Popularität der Profanmusik am Hof gedämpft. In der Bevölkerung konnte sie jedoch in Mode bleiben.

3) Zwischen der Östlichen Han-Dynastie und der Sui-Dynastie ereignete sich wieder eine lange Zeit politischer Unruhe, Bevölkerungswanderungen fanden statt, wodurch es zu einem regen Musikaustausch kam. Über Ya-Yue Musik wurde in der offiziellen Chronik notiert, daß manche Dynastien in diesem Zeitraum die Ya-Yue der Westlichen Han-Dynastie befolgten:

„Kaiser Wudi von Wei in der Zeit der Drei Reiche (三國魏武帝) hat Jingzhou (荊州) erobert und den Musiker Du Kui (杜夔) bekommen, der als Ya-Yue-Musiker der Östlichen Han-Dynastie die acht Typen der Musikinstrumente gut spielte und um die musikalischen Angelegenheiten Bescheid wußte, so daß er die Aufgabe übernahm, Ya-Yue wiederzueinführen.“²⁸⁶

Im 9. Jahr des Kaisers Wudi in der Westlichen Jin-Dynastie (晉武帝) hat der Musiktheoretiker Xun Xu (荀勗, 289 n. Chr. gestorben) mittels Flöten und auf der Lù-Basis des Du Kui ein neues Lù-System, Dilù (笛律), errechnet. Er konstruierte zwölf Flöten, deren Tonhöhen mit den zwölf Lù übereinstimmten, um die Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode für die Korrektur der Ya-Yue verwenden zu können.

Während der Regierung des Kaisers Huaidi der Westlichen Jin-Dynastie (晉懷帝, 307-313 n. Chr.) mußte der Hof wegen eines Aufstands in den Süden fliehen. Viele Musikinstrumente sind verlorengegangen, die Musikmeister zerstreuten sich in alle Winde. Die Flucht des Hofes erschwerte die Überlieferung der Ya-Yue. Kaiser Wudi der südlichen Liang-Dynastie (梁武帝) hatte großes Interesse für das Lù-System, so daß er selber versuchte, die Ya-Yue gemäß der Tradition der Westlichen Han-Dynastie wieder herzustellen, im Gegensatz zur Ya-Yue der Nördlichen Dynastien, die sich mit der volkstümlichen Musik des Han-Volkes und der Fremdmusik vermischte. Außerdem

²⁸⁵ Kapitel „Liyue“ (禮樂志), Vol. 22 (卷 22), in: *Han-Annalen* (漢書, 1962), Bd. 8, S. 1073.

²⁸⁶ *Tong Dian* (通典) von Du You (杜佑). Zitiert aus Xu Hengzhi (許衡之, 1996). *Kleine Geschichte der chinesischen Musik* (中國音樂小史), S. 23.

hat bei ihm die Instrumentenzahl für die Ya-Yue-Besetzung zugenommen, was einen großen Aufwand bei der Instrumentenproduktion erforderte²⁸⁷. In diesem Zeitraum zogen viele Minderheiten aus den Randgebieten in die Kernprovinzen und wohnten zusammen mit dem Han-Volk. Die Sinisierung der Fremdmusik und die damit einhergehende wachsende Vielfältigkeit der Han-Musik führten zu einer nie dagewesenen Musikakkulturation. Einige Profanmusikarten auf der Basis der Han-Musik entwickelten sich mit neuer Eigenschaft weiter. Xianghe Ge (相和歌) bezeichnete eigentlich die nördlichen volkstümlichen Lieder in der Han-Dynastie, die das Musikamt „Yuefu“ (樂府) sammelte; später wurden sie unter Begleitung von Musikinstrumenten in einer höheren Kunstform präsentiert. In der Westlichen Jin-Dynastie verschmolzen die Xianghe Ge weiter mit den nördlichen volkstümlichen Liedern, in der Östlichen Jin-Dynastie vereinigte sie sich auch mit den südlichen volkstümlichen Liedern und wurde als Qingshang Yue (清商樂) umbezeichnet, wobei einige Lieder schon in einer bestimmten Reihenfolge nacheinander gesungen und als Suite angesehen werden konnten.

Guchui (鼓吹) war Militärmusik und benutzte meistens die Musikinstrumente der nördlichen Minderheiten, z.B. Trommel, Horn, Jia (笳)²⁸⁸, Panflöte usw. Zunächst wurde die Guchui mit Text gesungen, tendierte dann aber immer mehr hin zur instrumentalen Musik. In der nördlichen Wei-Dynastie verschmolz Guchui mit den Melodien der nördlichen Minderheiten, so daß eine eigene nördliche Musik entstand.

In der Zeit des Kaisers Wudi der nördlichen Zhou-Dynastie (周武帝, 561-578) importierte der Musiker Suqipo (蘇祇婆) eines der wichtigsten Musikinstrumente der folgenden Generationen, die Pipa (琵琶), was auch auf die Instrumentenbesetzung der Tang-Dynastie Auswirkungen hatte.

4) In der Sui-Dynastie ist die Profanmusik offenbar wieder verstärkt am Hof eingedrungen. Die sich an Unterhaltung orientierende Bankettmusik entstammte der volkstümlichen Musik und zwar mehr der Fremdmusik als der Han-Musik. Im 1. Jahr des ersten Kaisers Wendi der Sui-Dynastie (隋文帝, 581 n. Chr.) wurden die „Sieben Musikabteilungen“ (七部伎) jeweils nach ihrer musikalischen Herkunft eingerichtet. Sie zeigen die Haupttrichtungen, die sich in den vielen Jahrhunderten der Musikakkulturation zwischen der Han-Musik und der Fremdmusik herausgebildet hatten. Die „Sieben Abteilungen“ sind die folgenden:

- Xiliang Ji (西涼伎): Die Musik von West-Liang bezeichnete eigentlich die Musik der heutigen Provinz Gansu (甘肅) und war die größte Abteilung.

- Qingshang Ji (清商伎): Die autochthone Han-Profanmusik übernahm die seit der Han-Dynastie überlieferten Arten der Profanmusik, z.B. Xianghe Ge (相和歌),

²⁸⁷ Im Jahre 503 nahm Kaiser Wudi von Liang (梁武帝) je 12 Gestelle Glockenspiele (編鐘), Klangsteinspiele (編磬) und Bo-Glocken (搏鐘) dazu, mit je 21 Stück in einem Gestell. Außerdem gab es noch Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente. Das Orchester hatte eine ziemlich große Besetzung. Siehe Yang Yinliu (楊蔭瀏, 1986). *Geschichte der altchinesischen Musik* (中國古代音樂史稿), Bd. I, S. 161.

²⁸⁸ Jia (笳) ist ein aus Schilfblättern hergestelltes flötenähnliches Musikinstrument.

Qingshang Yue (清商樂) usw., und wurde von den Han-Traditionsinstrumenten begleitet, z.B. Klangstein (磬), Qin (琴), Se (瑟) usw.

- Gaoli Ji (高麗伎): Die Musik aus Korea fand seit den Südlichen und Nördlichen Dynastien in China Verbreitung. In der Nördlichen Zhou-Dynastie (北周) wurde sie sogar als höfische Musik eingerichtet. Die Sui-Dynastie übernahm sie als Bankettmusik.
- Tianzhu Ji (天竺伎): Die Musik aus Indien könnte zusammen mit dem Buddhismus nach China gekommen sein, als Zeitraum wird das 4. Jahrhundert n. Chr. vorgeschlagen. Die Sui-Dynastie schenkte ihre Beachtung und nahm sie am Hof auf.
- Anguo Ji (安國伎): Die Musik aus Buchara wurde im Jahre 436 eingeführt, als Kaiser Taiwu der Nördlichen Wei-Dynastie (北魏太武帝) gute Kontakte mit Xiyu, den „Westlanden“ (西域) pflegte.
- Qiuci Ji (龜茲伎): Die Musik aus Kutscha, die seit dem Jahr 384 nach China importiert wurde, war eine der wichtigsten und populären Musikarten in der Sui- und Tang-Dynastie, sowohl am Hof als auch in der Bevölkerung. Ihre typischen Musikinstrumente, z.B. Quxiang Pipa (曲項琵琶), fünfsaitige Pipa (五弦琵琶), Konghong (箜篌, ein Harfenart), Jiegu (羯鼓, eine Trommelart) usw., waren die wichtige Begleitinstrumente der Bankettmusik.
- Wenkang Ji (文康伎): Die mit Maskentanz als abschließender Teil aufgeführte Musik war eine Art der Han-Musik und wurde auch Libi (禮畢), also Li zum Ende, genannt.

Unter Kaiser Yangdi (煬帝) wurden noch zwei Abteilungen hinzugefügt, so daß es „Neun Musikabteilungen“ gab:

- Kangguo Ji (康國伎): Die Musik aus Samarkand kam im Jahre 568 in die Stadt Changan (長安). Diese Abteilung war die kleinste und hatte nur vier Musikinstrumente, nämlich Flöte, Zhenggu (正鼓, eine Trommelart), Jiagu (加鼓, eine Trommelart) und Becken, sowie sieben Musiker.
- Shule Ji (疏勒伎): Die Musik aus Kashgar, wo das uigurische Volk wohnte, verbreitete sich im Jahre 436 in China.

Im Vergleich zur Popularität der Han- und Nicht-Han-Profanmusik am Hof war die Ya-Yue in der Sui-Dynastie ziemlich vernachlässigt. Erst mit der offiziellen Einrichtung der Bankettmusik flammten die politischen Streitereien um die Ya-Yue wieder auf²⁸⁹.

²⁸⁹ Am Anfang vermischte Ya-Yue sich mit der Fremdmusik, so daß man sie nicht mehr als authentische Ya-Yue betrachten konnte. Der hohe Beamte Yan Zhitui (顏之推) empfahl deshalb Kaiser Wendi in der Sui-Dynastie, die traditionelle Han-Musik der Südlichen Liang- Dynastie als Ya-Yue zu übernehmen. Aber der Kaiser dachte, die Musik von Liang führe den Staat in den Untergang, nahm den Vorschlag nicht an und berief stattdessen eine Konferenz ein. In seinem 9. Regierungsjahr (589 n. Chr.) eroberte er das Gebiet der Südlichen Chen-Dynastie und mit ihm die archaische Han-Musik. Sie war für ihn die korrekte Han-Musik und so befahl er den Musikern, die Musik in Ordnung zu bringen. In seinem 14. Jahr (594 n. Chr.) wurden die Richtlinien für die Ya-Yue schließlich bekanntgegeben, wobei viele hohe Beamte wegen

Der Meinung des Kaisers Wendi (隨文帝) nach sollte die mit Fremdmusik vermischte Ya-Yue zu einer reinen Ya-Yue des Han-Volkes verbessert werden. Das Lù-System benutzte nur Huang Zhong-Gong (黃鐘宮), um den Kaiser zu ehren. Solche konservativen Gedanken, die im Widerspruch zu der Einrichtung der Bankettmusik standen, deuteten an, daß Ya-Yue nach Meinung der herrschenden Schichten auf der Tradition der korrekten Musik, nämlich der Han-Musik, beharren und nicht von der Fremdmusik gestört werden sollte. Es drehte sich nicht um die Musik an sich, sondern um eine ideologische Kontroverse zwischen der Han-Musik und der Fremdmusik. So hat Ya-Yue in der Sui-Dynastie die Eigenschaften der Fremdmusik nicht ausgenutzt und war in Konventionen gefangen, bis sie zu bloßer Förmlichkeit erstarrte.

5) Tang-Dynastie. Die Tang-Dynastie ist in China berühmt als eine der kulturellen Glanzzeiten; in der Musikgeschichte entsprechend als Glanzzeit der Musik. Die Profanmusik, die sich aus der Verschmelzung der Han-Profanmusik und der Sinisierung der Nicht-Han-Profanmusik ergeben hatte, entwickelte sich, noch beliebter als in der Sui-Dynastie, am Hof weiter. Die „Neun Musikabteilungen“ der Sui-Dynastie erfuhren eine Erweiterung zu „Zehn Musikabteilungen“ für die Bankettmusik, wobei die als Abschlußmusik fungierende Wenkang Ji (文康伎) abgeschafft und durch zwei neue Abteilungen, nämlich Yan-Yue (燕樂) und Funan-Yue (扶南樂) ersetzt wurde. Yan-Yue war eigentlich die Bankettmusik im engeren Sinne und unterstand noch der ersten Abteilung, wurde also nicht als eigene Abteilung gezählt. Tianzhu Ji (天竺伎) war zu Funan-Yue umbenannt worden. Im 14. Jahr seiner Regierung eroberte Kaiser Taizong (唐太宗, 640 n. Chr.) Gaochang (高昌, heute Xinjiang, 新疆), und richtete Gaochang Ji (高昌伎) als die zehnte Musikabteilung ein²⁹⁰. Unter Kaiser Xuanzong (玄宗) wurden die „Zehn Musikabteilungen“ wegen der musikalischen Beschaffenheit in zwei Abteilungen zusammengefaßt, nämlich die „Stehende Musikabteilung“ (立部伎, Libu Ji) und „Sitzende Musikabteilung“ (坐部伎, Zuobu Ji). Die „Stehende Musikabteilung“, deren Musiker stehend außerhalb der überdachten Ritualhalle (堂下, Tangxia) spielten, bestand aus einem großen Ensemble, Instrumenten wie Tänzern (64 bis 180 Tänzer) und präsentierte acht große formale Stücke in ihrem Repertoire. Die „Sitzende Musikabteilung“, deren Musiker sitzend auf einer erhöhten Plattform der überdachten Festhalle (堂上, Tangshang) spielten, hatte ein kleines Instrumental-Ensemble mit 3 bis 12 Tänzern und präsentierte sechs vielgestaltige und lyrische Werke²⁹¹. Die Titel der Werke weisen nicht mehr darauf hin, welcher Herkunft die Musik war, sondern welchen Inhalts, wobei die Han-Musik und die Nicht-Han-Fremdmusik zu einer Einheit verschmolzen. Darüber hinaus teilte Kaiser Xuanzong die Institution „Jiaofang“ (教坊) in das linke Jiaofang und das rechte Jiaofang, beides Einrichtungen, um die höfischen Musiker für Profanmusik auszubilden.

Meinungsverschiedenheiten ihrer Ämter enthoben wurden.

²⁹⁰ Zur Instrumentalbesetzung und Zahl der Tänzer der „Zehn Musikabteilungen“ siehe H. Oesch (1997), *Aussereuropäische Musik*, Teil 1, S. 37f. Die vierte Abteilung „tien-chu-chi“ wurde auch „Funan-Yue“ genannt. Die Romanisierung, die in dieser Literatur benutzt wurde, ist heute nicht mehr in Gebrauch.

²⁹¹ Eine ausführliche Erklärung über die Werke der „Stehenden Musikabteilung“ und der „Sitzenden Musikabteilung“ siehe ebd., S. 39f.

Er selbst war musikalisch sehr begabt und unterrichtete die Musiker ersten Ranges, die „kaiserliche Birnengartenschüler“ (皇帝梨園弟子) genannt wurden.

Die Profanmusik genöß am Hof große Popularität. Ya-Yue spielte dagegen keine dominierende Rolle mehr. Die Stellung der Ya-Yue deutete der berühmte Dichter Bai Juyi (白居易) in seinem Gedicht „Stehende Musikabteilung“ (立部伎) an: *Die „Stehende Musikabteilung“ war niedriger gestellt als die „Sitzende Musikabteilung“. Wenn sich die Musiker nicht für die „Sitzende Musikabteilung“ qualifizierten, dann blieben sie in der „Stehenden Musikabteilung“. Wenn sich die Musiker nicht für „Stehende Musikabteilung“ qualifizierten, dann spielten sie Ya-Yue.*²⁹² Was das technische Geschick anging, wurde von den Musikern der Ya-Yue nicht so viel verlangt wie von denen der Profanmusik. Nur die Besetzung war ähnlich groß in ihrem Ausmaß wie die der „Stehenden Musikabteilung“²⁹³. Ihr Musikcharakter umfaßte die Eigenschaften der Han-Profanmusik, der Nicht-Han-Profanmusik und der archaischen Musik, die sich in einem neuen Ya-Yue Stil vereinigten:

*„Die Ya-Yue der südlichen Chen- (陳) und Liang- (梁) Dynastien vermischte sich mit der Han-Profanmusik Wu (吳) und Chu (楚); die Ya-Yue der nördlichen Zhou- (周) und Qi- (齊) Dynastien stand in Zusammenhang mit der Nicht-Han Profanmusik. Ya-Yue in der Tang-Dynastie entstand, indem sie die Eigenschaften der Ya-Yue aus den Südlichen und Nördlichen Dynastien und der archaischen Musik übernahm.“*²⁹⁴

Eine solche Einstellung zur Musik, die nicht auf dem traditionellen Gedanken von Ya-Yue beharrte und Ya-Yue neue Möglichkeiten eröffnete, ging möglicherweise direkt auf Kaiser Taizong (唐太宗, 599-649 n. Chr.) zurück, der erfolgreichste Kaiser in der Tang-Dynastie. Seine Gedanken zur Musik sind in den *alten Tang-Annalen* (舊唐書) zum Ausdruck gebracht:

- Die Li enthaltende Musik ist von den „Heiligen“ geschaffen und kann als Erziehungsmittel für das Volk verwendet werden.
- Traurigkeit oder Freude stammen aus den Menschenherzen, nicht aus der Musik. Musik bewegt wegen ihrer natürlichen Kraft die Menschen. Aber sie hat an sich kein Gefühl. Das Gefühl, Traurigkeit oder Freude, entsteht subjektiv im Hörer.
- Musik kann nicht die Staatspolitik entscheiden. Wenn eine Regierung verfällt, liegt es nicht an der Musik, sondern nur an einer korrupten Politik.

Kaiser Taizong hatte also eine offene Einstellung zu den verschiedenen Musikarten. Obwohl die Li enthaltende Musik eine erzieherische Funktion hatte, konnte die Politik nicht ausschlaggebend von der Musik beeinflusst werden, so daß er der Musik keine entscheidende politische Aufgabe einräumte. Er beschränkte deswegen Ya-Yue nicht auf die konventionelle Musikbeschaffenheit und hatte keine Angst vor dem Eindringen der Han-Profanmusik und der Nicht-Han-Profanmusik in die Ya-Yue. Für viele

²⁹² Das Gedicht „Stehende Musikabteilung“ (立部伎) von Bai Juyi (白居易) ist zitiert aus *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate* (中國古代樂論選輯, 1981), S. 165.

²⁹³ Die drei berühmtesten Ya-Yue der Tang-Dynastie waren „Qide Wu“ (七德舞, 又名秦王破陣樂), „Jiugong Wu“ (九功舞) und „Shangyuan Wu“ (上元舞), die 128, 64 und 180 Darsteller hatten.

²⁹⁴ Zhi 8, Musik 1 (志第八, 音樂一), Vol. 28 (卷 28), in: *Alte Tang-Annalen* (舊唐書, 1975), S. 1041.

Verfechter der herkömmlichen Ya-Yue, sowohl in der Tang-Zeit als auch später, war die Ya-Yue der Tang-Dynastie ein merkwürdiges, auf Irrwege geratenes Produkt seiner Zeit. Andererseits hat sie neue Lebenskraft in die erstarrte konventionelle Ya-Yue gebracht und sie von der langsamen, ernst-majestätischen archaischen Musik befreit.

6) Song-Dynastie. Die Verhältnisse schlugen in der nördlichen Song-Dynastie wieder in die andere Richtung um. Weit von einer weltoffenen Musikanschauung entfernt belebte abermals konfuzianisches Gedankengut die chinesische Musikwelt. Der sogenannte Neo-Konfuzianismus dominierte die Philosophie und beherrschte auch die Musikpolitik und die Restauration von Ya-Yue am Hof. Es wurde viel Mühe darauf verwendet, die archaischen Elemente der Ya-Yue wieder zu rekonstruieren. Musik fungierte als Barometer für politische Stabilität; trotzdem erlahmte die dieser Musik zugeschriebene ethische Kraft bis zur äußerlichen Förmlichkeit. Am wichtigsten war Ya-Yue für die Opferzeremonien an die Natur und an die Vorfahren der Kaiser, wobei der Text Naturphänomene und die vom Himmel beauftragten Vorfahren der Kaiser zu Gottheiten erhob. Die Kontroverse über Ya-Yue in der Nördlichen Song-Dynastie war sehr heftig und bezog sich meistens auf das Lù-System, vor allem auf die Tonhöhe der Huang Zhong (黃鐘). Insgesamt wurde die Tonhöhe der Huang Zhong wegen der verschiedenen Methoden sechsmal geändert. Die letzte Änderung erfolgte auf einen kuriosen Vorschlag von Wei Hanjin (魏漢津)²⁹⁵ hin und blieb bis zum Ende der Südlichen Song-Dynastie bestehen. So konzentrierte sich die Diskussion auf das Lù-System in Bezug auf seine politische Wirksamkeit, nicht auf die Verbesserung der Musik an sich; Ya-Yue wurde allmählich zu einer Randerscheinung des damaligen Musiklebens. Statt dessen trat eine lebendige bürgerliche Musik in den Vordergrund.

Der Aufschwung der Städte war ein wichtiger Grund für das Erstarren des bürgerlichen Musiklebens. Die Mittelklasse entwickelte als neue Hauptschicht in der Stadt ihre eigene Musik. Auf den vielen neu entstandenen Warenmärkten, den „Washe“ (瓦舍), wurden Theaterbühnen, „Goulan“ (勾欄), zur Unterhaltung eingerichtet. Fast täglich konnte das Bürgertum künstlerische Aktivitäten bewundern, die es ansprachen. Während die herrschende Schicht in der Song-Dynastie die Restauration der Ya-Yue am Hof propagierte, entfaltete die bürgerliche Musik sich unabhängig davon. Die Themen waren immer aus dem Alltagsleben gegriffen und zum Vergnügen gedacht, nicht mehr fern von der Realität. Die musikalischen Darbietungsformen waren vielfältig: Lieder, Tanzmusik, Theater, erzählender Gesang und Instrumentalmusik; letztere verzichtete auf große Orchesterbesetzung zugunsten eines kleinen Ensembles, was zum einen wohl auch aus finanziellen Gründen geschah, zum anderen mehr zum bürgerlichen Publikum paßte; die professionellen Musiker wurden immer populärer.

7) Qing-Dynastie. Als die chinesische Geschichte in ihre letzte Dynastie eintrat, die Qing-Dynastie, war man wieder eifrig dabei, die Ya-Yue zu restaurieren. Für die Befürworter der Ya-Yue waren solche Aktivitäten die erfolgreichste Wiederbelebung seit der Han-Dynastie. Kaiser Kangxi (康熙, Amtszeit 1662-1723) selbst pochte auf den Beginn der umfangreichen Arbeit. Dabei ging man unter Berufung auf die alten

²⁹⁵ Vgl. S. 58.

Klassiker vor, wie *Shangshu* (尚書) und *Riten von Zhou* (周禮), die detailliert über das Li- und Musiksystem der Westlichen Zhou-Dynastie berichten. Was nicht in den Klassikern stand, wurde entfernt. Nachdem im 52. Jahr von Kaiser Kangxi (1713) das *Lülǔ Zhengyi* (律呂正義) als Bericht über die Ergebnisse der Forschung zur archaischen Musik veröffentlicht wurde, verkündigte Kaiser Kangxi 1715 die wiederhergestellte Ya-Yue. Im 11. Jahr von Kaiser Qianlong (乾隆, 1746) wurde der Ergänzungsteil zum *Lülǔ Zhengyi* (律呂正義後編) veröffentlicht. Bis dahin hatte sich die Restaurationsarbeit von Ya-Yue hingezogen. Die Schwerpunkte der Restauration waren:

- Die Untersuchung des Lù Huang Zhong (黃鐘律). Das Lù-System der Bankettmusik schien Kaiser Kangxi nicht korrekt. Mit Hilfe der überlieferten Angaben zum alten Standardlineal, dem Shuchi (黍尺), wurde das Lù Huang Zhong festgelegt.
- Ein Wort entspricht einem Ton. Zhu Xi (朱熹), der berühmteste neo-konfuzianische Gelehrte in der Südlichen Song-Dynastie, behauptete, daß in der archaischen Musik ein Wort einem Ton entsprechen sollte, nicht wie in der Bankettmusik der Tang-Dynastie ein Wort vielen Tönen. Kaiser Kangxi übernahm diese Meinung und verlangte, daß alle Ya-Yue dieser Regelung Folge zu leisten hatten.
- Beseitigung aller nicht in den alten Büchern erwähnten Musikinstrumente, d.h. die nach der Han-Dynastie in Gebrauch gekommenen Musikinstrumente durften nicht mehr für die Ya-Yue benutzt werden. Auch das Hauptinstrument der Bankettmusik der Sui- und Tang-Dynastie, die Pipa (琵琶), war davon betroffen. Nur folgende Musikinstrumente waren zugelassen: Panflöte (排簫), Langflöte (簫), Querflöte (笛), Sheng (笙)²⁹⁶, Chi (箎), Xun (埙), Qin (琴, Zupfinstrument wie Zither), Se (瑟), Glocke, Klangstein, Zhu (柷) und Yu (敔, ebenfalls 柷, Jie)²⁹⁷.
- Die Musikformen imitierten diejenigen des *Buches der Lieder*. Es gab Ya-Yue für Opfer, Feste, Militäraktivitäten, öffentliche Umzüge usw.

Nachdem Kaiser Qianlong mehrmals incognito „als normaler Bürger“ seine Inspektionsreisen durch die Bevölkerung unternommen hatte, verlor er allerdings das Interesse für die Pflege der Ya-Yue und wandte sich mehr der Theatergattung zu. Die verschiedenen Gattungen des mit Musik verbundenen Theaters entwickelten sich lebendig im Bürgertum; sie waren von vielen regionalen Charakteristika geprägt und hielten zunehmend am Hofe Einzug; der Hof förderte gleichzeitig ihre Entfaltung²⁹⁸. Durch die Übermacht der Theatermusik und bald auch der importierten ausländischen, d.h. europäischen Musik wurden Ya-Yue und die mit ihr verbundene Monarchie zu einer Erscheinung der Geschichte.

²⁹⁶ Sheng (笙) ist ein Blasinstrument mit einem Mundstück und 13 bis 19 orgelartig angebrachten Pfeifen.

²⁹⁷ Zur näheren Erklärung der Musikinstrumente siehe S. 28.

²⁹⁸ Die Entwicklung der verschiedenen Theatergattungen siehe H. Oesch (1997). *Aussereuropäische Musik*, Teil 1, S. 63-79.

VI. Kritische Auffassungen von Musik

Während der dauernden Befürwortung der Musik durch die konfuzianische Schule tauchten Musik kritische Auffassungen in anderen Schulen auf. Sie existierten nur für einen bestimmten Zeitraum in einem besonderen politisch-gesellschaftlichen Kontext.

VI. 1. Mozi

In der Zeit des „Wettstreits der Hundert Schulen“ (百家爭鳴), historisch in der Frühlings- und Herbstperiode und der Zeit der Streitenden Reiche, war der Mohismus (墨家) die einzige Schule, die mit dem Konfuzianismus in Konkurrenz treten konnte. Ihr Hauptvertreter Mozi (墨子)²⁹⁹ war der berühmteste Gelehrte nach Konfuzius. Von einem Utilitarismus ausgehend, im Gegensatz zu der Denkweise von Li und Musik als Basis des Konfuzianismus betonte er eine Nützlichkeitsphilosophie, im Sinne von: Gut ist, was dem Volk in Zeiten des Chaos Nutzen bringt. Er proklamierte „allgemeinen Menschenliebe“ (兼愛), „Nicht-Kämpfen“ (非攻), „Sparsamkeit mit Gebrauchsgütern“ (節用) und war der Musik gegenüber eher negativ eingestellt.

Im heute noch erhaltenen *Mozi* ist ein Kapitel mit „Gegen die Musik“ (非樂) überschrieben, in dem Mozi seine musikkritischen Argumente systematisch darstellt³⁰⁰:

1) Die Herstellung der Musikinstrumente entspricht weder den Aktivitäten der heiligen Könige in der Vorzeit, noch bringt es Vorteile für die Bevölkerung. Obwohl Mozi den Hörgenuß gutklingender Musik nicht verleugnen kann, wie auch schöne Farbe die Augen ansprechen und köstliches Essen den Mund, so sieht er doch das Aufwand-Leistungs-Verhältnis bei der Herstellung von Musikinstrumenten nicht gerechtfertigt. Die Könige der Vorzeit erhöhten zwar die Steuern, um Wagen und Schiffe zu bauen, doch trotzdem klagte die Bevölkerung nicht, weil solche Einrichtungen ihr praktische Vorteile brachten. Mozi schließt, daß diejenigen, die die Tugend der Humanität besitzen, also die heiligen Könige, gegen Musik waren, denn schon in einigen Überlieferungen von den Königen der Vorzeit³⁰¹ wurde darauf hingewiesen, daß die Musikmachenden bestraft werden sollten, da sonst dem ganzen

²⁹⁹ Die Lebenszeit von Mozi (墨子) ist nicht gesichert, ungefähr am Ende der Frühlings- und Herbstperiode bzw. am Anfang der Zeit der Streitenden Reiche. Eine vielzitierte Vermutung ist 468-376 v. Chr.

³⁰⁰ Die Musik negierende Auffassung von Mozi war eigentlich in drei Kapiteln niedergeschrieben. Aber nur das Kapitel „Gegen die Musik“ ist heute noch erhalten. Die dargestellte Meinung ist also größtenteils dem Kapitel „Gegen die Musik“ entnommen, in: *Mozi* (墨子, 1996), S. 209-218.

³⁰¹ Die von Mozi erwähnten Überlieferungen sind *Guanxing* (官刑), *Huangjing* (黃徑) und *Wuguan* (武觀). Sie sind aber heute unbekannt.

Land Schaden entstünde. Sogar Geister und Götter seien derselben Auffassung gegen die Musik gewesen.

2) Das Musizieren leistet keinen Beitrag zur Herrschaft. Musizieren verschwendet menschliche Kraft: Nur wer gute Augen und Ohren und Begabung hat, kann gut musizieren. Aber wenn solche klugen Leute der Musik dienen, dann vernachlässigen sie die Arbeit in der Landwirtschaft (Männer) bzw. im Haushalt (Frauen). Für die gesellschaftliche Hierarchie ist die Musik ebenfalls schädlich: Die herrschenden Schichten genießen die Musik, ohne weiter auf die Verwaltung zu achten, was eine chaotische Politik zur Folge hat. Die Beamten und Gelehrten verfallen der Musik, leisten Befehlen keine Folge, machen keine Vorschläge mehr. Die niedrigen Schichten ergeben sich der Musik, ohne die tägliche Arbeit zu erledigen. Die wirtschaftliche Basis der Gesellschaft wird instabil. Außerdem leisten die Musiker keine produktive Arbeit, verbrauchen andererseits die Produkte der arbeitenden Schicht. Die Schuld liegt bei der herrschenden Schicht, die nur an die eigene Unterhaltung denkt und das Eigentum der Bevölkerung ausbeutet. Um das Li- und Musiksystem des Konfuzianismus als ethische Regierungsmethode zu kritisieren, prägt Mozi darüber hinaus die Parole *„je mehr Musik, desto weniger politische Erfolge.“*³⁰² Wie auch im Konfuzianismus ruft Mozi die heiligen Könige als Zeugen an, um seine Aussagen zu festigen: Jeder heilige König der Vorzeit schuf die eigene Musik erst nach seinen Erfolgen. Entgegen dieser Regel wurde von Generation zu Generation die Tanzmusik immer prächtiger, die politische Herrschaft entsprechend immer schlechter. So kommt Mozi zum Ergebnis: *„Musik ist keine Regierungsmethode.“*³⁰³

3) Musik besitzt keinen praktischen Nutzen für die Bevölkerung. Für Mozi kennt die Bevölkerung nur drei große Sorgen: Hunger (kein Essen), Kälte (keine Kleidung) und Mühsal (kein Ausruhen). Diese grundlegenden Probleme können nicht direkt durch Musik gelöst werden, so daß er zuerst an die materiellen Notwendigkeiten denkt und sich gegen die verschwenderische Musik stellt. Überdies haben die großen Lehnsfürsten die kleinen politisch und wirtschaftlich geschluckt und ein ausschweifendes Leben begonnen, die Bevölkerung dagegen lebt in Not und ohne Freude. Mozi befürwortet mit allen Kräften, daß die herrschenden Schichten sich um eine gute Verwaltung kümmern, und die Bevölkerung fleißig für die Produktion arbeitet. Er spricht sich gegen die früheren Tyrannen aus, Jie (桀) und Zhou (紂)³⁰⁴, die ihre Herrschaft wegen ihres zügellosen Musikgenießens verloren³⁰⁵, und gegen den Konfuzianismus, der in den Zeiten des Chaos eine unnützliche Musikerziehung propagierte.

Das eigentümliche Denken „Gegen die Musik“ von Mozi ist nicht nur in der chinesischen Musikgeschichte, sondern auch in der universalen Musikgeschichte in

³⁰² Kapitel „Drei Debatten“ (三辯), in: *Mozi* (墨子, 1996), S. 32.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Jie (桀) war der letzte König der Xia-Dynastie. Zhou (紂) war der letzte König der Shang-Dynastie.

³⁰⁵ Kapitel „Gongmeng“ (公孟), in: *Mozi* (墨子, 1996), S. 414.

Theorie und Praxis selten anzutreffen. Mozi hat Musik grundsätzlich abgelehnt. Dies kann man nur in einem bestimmten politisch-wirtschaftlichen Kontext verstehen. Um die unglückliche Bevölkerung zu retten, hat Mozi die gesamte Staats- und Kulturpolitik unter praktische Nützlichkeitsüberlegungen gestellt und pragmatische Bewertungen vergeben. Er verlangte, daß Musik, wie Lebensmittel, Kleidung und Wohnung, wenn überhaupt, eines der Lebensbedürfnisse des Alltagslebens sein müsse, ohne auf andere Funktionsebenen der Musik einzugehen; er übertrieb die Abhängigkeit der Musik von der Arbeitsproduktion und weitete sie extrem aus: Musizieren, die Herstellung von Musikinstrumenten und Musik zur Unterhaltung waren überflüssig und tragen nichts zum politischen Vorteil bei. Das in dem Kapitel „Gegen die Musik“ dargestellte Denken von Mozi war einseitig, doch durch seinen Eifer und sein hartes, beharrliches Leben konnte er doch Teile der damaligen Gesellschaft für sich gewinnen. Seine Behauptungen verklangen aber mit seinem Tod.

VI. 2. Laozi

Neben dem Konfuzianismus hat die von einer metaphysischen Denkweise ausgehende Musikästhetik des Daoismus die Nachwelt sehr stark beeinflusst. Der Hauptvertreter des Daoismus, Laozi (老子, ca. 580-500 v. Chr.), stellte den Begriff „Dao“ (道)³⁰⁶ in den Mittelpunkt aller Diskussion:

„Es gibt ein Ding, das ist unterschiedslos vollendet, schon vor Himmel und Erde bestehend, so still, so gestaltlos. Allein steht es und ändert sich nicht. Im Kreis läuft es und hält nicht. Man kann es die Mutter der Welt nennen. Ich weiß seinen Namen nicht, aber ich benenne es Tao.“³⁰⁷

Dao ist für Laozi ein unbeschreibliches und gestaltloses Nichts, das man nicht durch das beschränkte menschliche Wissen ausdrücken kann. Dao ist ebenfalls der Ursprung des Kosmos und die Substanz aller Wesen; es ist einfach Natur und „Nicht-Eingreifen“ (無爲). Laozis Musikauffassung beruht auf dem Dao, wobei der Begriff Musik sich in zwei Ebenen aufspaltet, nämlich die von ihm negierte normale Musik der fünf grundlegenden Töne und die lautlose Groß-Musik (大樂). Im heute überlieferten Buch *Laozi Daodejing* (老子道德經)³⁰⁸ erwähnen nur vier Kapitel die Musik, in denen aber die metaphysischen und nihilistischen Musikgedanken von Laozi deutlich beleuchtet werden.

1) Aufgrund der Bewegungsgesetze des Dao haben alle Dinge an sich eine positive und eine negative Seite, also gegensätzliche Charakteristika unter der Regelung „Natur“ und

³⁰⁶ Vgl. S. 49.

³⁰⁷ 25. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 204. Die Übersetzung ist zitiert aus Gan Shaoping (1997). Die chinesische Philosophie, S. 69.

³⁰⁸ Das Buch *Laozi Daodejing* (老子道德經) entstand wahrscheinlich in der Mitte der Zeit der Streitenden Reiche. Wenn heute von der Philosophie Laozis gesprochen wird, ist damit meist die Philosophie von *Laozis Daodejing* gemeint.

„Nicht-Eingreifen“. Die grundlegenden Musikkategorien „Sheng“ (聲) und „Yin“ (音)³⁰⁹ sind auch als Gegensatz zu verstehen:

„Wenn man erkennt, was unter dem Begriff `der Schönheit` vorgestellt werden kann, wird dadurch der Begriff `der Häßlichkeit` entstehen. Wenn man weiß, was `das Gute` ist, wird dadurch der Gedanke `des Nicht-Guten` gebildet. `Das Sein` und `das Nichts` entstehen durch gegenseitige Hinzufügung. `Das Schwierige` und `das Leichte` ergänzen einander. `Das Lange` und `das Kurze` werden erst durch das Vergleichen verursacht. `Das Hohe` und `das Niedere` gehen daraus hervor, daß sie nebeneinander dargestellt werden. `Yin` und `Sheng` treten ins Dasein, wenn sie sich aufeinander abstimmen. `Das Vorher` und `das Nachher` entwickelt sich, wenn sie aufeinanderfolgen. Der heilige Gelehrte versteht diese Regelung, deshalb kann er mit `Nicht-Eingreifen` die Sache behandeln und mit `Nicht-Sagen` die Leute unterrichten.“³¹⁰

Schönheit und Häßlichkeit sind nach der menschlichen Sinnlichkeit zu beurteilen. Gut und Nicht-Gut sind gleich nach der Moralität zu schätzen. Im Kontext sind Yin und Sheng nach einer bestimmten ästhetischen Bewertung einzustufen: Yin ist schön, weil es sich durch die künstlerische Verarbeitung in einen höheren Rang erhebt, im Gegenteil zu Sheng, das sich nur auf das musikalische Rohmaterial bezieht. Aber Laozi behauptet, daß sie sich aufeinander im Dasein abstimmen würden, d.h. sie stellen sich nicht nur gegeneinander, sondern harmonisieren sich auch. Ihre ästhetische Bewertung ist relativ und reziprok: Yin ist schön, worauf Sheng beruht; Sheng ist häßlich, worauf Yin beruht.

2) Die aus den fünf grundlegenden Tönen hervorgehende Musik soll abgelehnt werden, da sie Begierden weckt. Ein Satz zur Staatspolitik von Laozi lautet: *Wenn man keine Begierden sieht, dann wird das Herz der Bevölkerung nicht verführt*³¹¹, d.h. wenn die Bevölkerung ohne Begierde und ohne Wunsch lebt, ist sie leicht zu beherrschen. Laozis Musikpolitik unterliegt auch dieser Überlegung und negiert die von den Menschen gemachte Musik³¹²:

„Die fünf Farben machen die Menschen blind, die fünf grundlegenden Töne machen die Menschen taub. Die fünf Geschmacksarten verursachen, daß die Menschen ihren Geschmackssinn verlieren. ... Deswegen strebt der heilige Mensch nur danach, den Bauch zu sättigen. Er bemüht sich aber nicht, den Genuß der Augen zu erfüllen. Seiner Meinung nach sollen alle Genußmittel aufgegeben werden, um die natürliche Beschaffenheit des Menschen zu erhalten.“

Während rasendes Tempo und ausschweifendes Sheng als Unangemessenheit von Yihe (醫和)³¹³ abgelehnt wurden, war Laozi gegen die Musik generell. Er verlangte ein

³⁰⁹ Es gibt im Chinesischen drei Kategorien von Musik, nämlich „Sheng“, „Yin“ und „Yue“. Vgl. S. 8.

³¹⁰ 2. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 12f. Die Übersetzung vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 116.

³¹¹ 3. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 21. Die Übersetzung vgl. Wang, ebd., S. 117.

³¹² 12. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 93f.

³¹³ Siehe S. 8.

„Nicht-Eingreifen“ und ein Menschenleben, das sich nur um die körperliche Sättigung kümmerte. Musik ist physiologisch nutzlos: Sie reizt den Gehörsinn, deshalb reagiert der Mensch auf sie. Wenn die Musik zu prächtig ist, verliert der Mensch die Rezeptionsfähigkeit, im schlimmsten Fall wird er taub. Metaphysisch gesehen widerspricht Musik in der Realität dem Dao:

„Wenn man das lebendige Dao im Griff hat, kann man sich mit allen Wesen unter dem Himmel zusammen entwickeln. Wenn dieser Prozeß nicht durch Begierden behindert wird, kann man mit allen Wesen friedlich und ruhig auskommen. Schöne Musik und köstliches Essen können die Begierde herstellen, die die Menschen hindern. Das Dao ist geschmacklos, gestaltlos und lautlos, aber man kann es ewig nutzen.“³¹⁴

3) Die dem Dao zugrunde liegende Große Musik ist das Ideal der Musik. Aufgrund des höchsten Kosmosprinzips Dao hat Laozi seine Theorie von der Großen Musik aufgestellt, im Gegensatz zu der Musik in der Realität:

„Ein weit ausgedehnter Raum (Dafang, 大方) enthält keine Ecke. Ein durchschlagender Erfolg (Daqi, 大器) entsteht in späteren Jahren. Eine Große Musik (Dayin, 大音) besteht aus Lauten, die man nicht hören kann. Eine große Form (Daxiang, 大象) ist gestaltlos. Dao liegt in der namelosen und formlosen Konstellation. Er pflegt deshalb alle Wesen und vollendet sich von selber.“³¹⁵

Die Große Musik entspricht den Eigenschaften des Dao: Sie ist nicht zu hören und dennoch der Ursprung aller Musik in der Realität. Sie bedeutet „Nicht-Eingreifen“ und Natur, wobei ihre ästhetische Beurteilung nicht relativ ist, sondern absolut.

VI. 3. Zhuangzi

Zhuangzi (莊子)³¹⁶ entwickelte als berühmtester Nachfolger von Laozi die Gedanken des Daoismus weiter.

„Das ist Dao: Es ist wirklich und wahr, aber es äußert sich nicht in Handlungen und hat keine äußere Gestalt; man kann es mitteilen, aber man kann es nicht fassen; man kann es verstehen, aber man kann es nicht sehen. Es ist unerzeugt sich selber Wurzel. Ehe Himmel und Erde waren, bestand es von Ewigkeit.“³¹⁷

Zhuangzi befürwortet das Dao und alles Natürliche, womit er sich gleichzeitig gegen die fünf Ursachen wendet, die die menschliche Natur zerstört haben, nämlich die fünf

³¹⁴ 35. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 274f.

³¹⁵ 41. Kapitel von *Laozi Daodejing* (老子道德經, 1994), S. 329. Die Übersetzung vgl. Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 118.

³¹⁶ Die Lebenszeit von Zhuangzi (莊子) ist unbekannt; es ist anzunehmen, daß er ein Zeitgenosse von Mengzi (孟子, 372-289 v. Chr.) war, dem zweiten „Heiligen“ des Konfuzianismus.

³¹⁷ Kapitel „Dazhongshi“ (大宗師) von *Zhuangzi* (莊子, 1996), S. 107. Die Übersetzung ist zitiert aus R. Wilhelm (1988). *Dschuang Dsi, das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, S. 87.

Farben, die fünf Töne, die fünf Gerüche, die fünf Geschmacksarten und die Begierden. Außerdem ist er ebenfalls gegen all jene künstlichen Regelungen, die Unterschiede zwischen den Menschen und gesellschaftliche Hierarchien erzeugen, vor allem die vom Konfuzianismus propagierten „Li“ (禮):

„Die Li waren eigentlich die Sache der normalen Menschen. Die Wahrheit kommt von der Natur, die nicht geändert werden kann. Deswegen hat der heilige Mensch nur die Natur als Vorbild genommen und die Wahrheit beachtet, nicht auf der Sittlichkeit beharrt.“³¹⁸

Die negierende Musikauffassung von Zhuangzi zielt auf das als ethische Regieremethode sehr hoch geschätzte Li- und Musiksystem. Das Li- und Musiksystem könne nicht nur wie Lineal, Anschlagwinkel und Zirkel die menschlichen Eigenschaften vernichten, sondern auch wie Draht und Kleber die Moralität beschädigen. Alle Wesen der Natur seien von der Natur hergestellt, wüßten dies aber nicht. Folglich hat die Regieremethode, die das Li- und Musiksystem befürwortet und affektierte Humanität und Gerechtigkeit in hohe Ränge erhebt, die Menschennatur verloren³¹⁹.

Zhuangzi vergleicht die Nachteile des Li- und Musiksystems in einem geschichtlichen Rückblick. Am Anfang des primitiven Gemeinwesens kannten die edlen Menschen und die niedrigen keine Unterschiede, alle besaßen Moralität. Seit der Einrichtung des Li- und Musiksystems ging die menschliche Natur verloren:

„In der Zeit der höchsten Tugendhaftigkeit lebten die Menschen zusammen mit den Tieren. Unter einem Dach versammelten sich alle Schöpfungen der Welt. Es wurde keine Unterscheidung zwischen vollkommenen und unvollkommenen Menschen gemacht. Weil sie alle unwissend waren, bewahrten sie ihre Natur. ... Aber die Welt wurde in einen Zustand der großen Verwirrung gebracht, als ... die Erziehung zur Menschlichkeit und zur Gerechtigkeit gegründet und die Grundsätze und die Normen geschaffen wurden. Die Welt wurde auseinandergerissen, als ... Musik und ... Li eingerichtet wurden.“

Darum: Wie konnten die bei den kultischen Zeremonien verwendeten Gefäße für alkoholische Getränke existieren, ohne das vollständige Holz zu schnitzen? Wie konnten die Gegenstände Gui (圭) und Zhang (璋) aus Jade hergestellt werden, wenn die weiße Jade nicht zerstört wurde? Aus welchem Grund wurde die Erziehung zur Menschlichkeit und Gerechtigkeit benötigt, wenn die Tugenden niemals verfielen? Was nützte das Li- und Musiksystem, wenn die Naturanlage der Menschen in Ordnung war?“³²⁰

Zhuangzi war grundsätzlich gegen solche Musik, die als politisches Werkzeug angesehen wurde und ethisch-erzieherische Funktionen erfüllen sollte, d.h. die vom Konfuzianismus befürwortete und auf Li beschränkte Musik. Aber er bejahte eine Naturmusik, die dem Charakter des Dao entsprach:

³¹⁸ Kapitel „Fischer“ (漁父, Yufu) von Zhuangzi (莊子, 1996), S. 356.

³¹⁹ Kapitel „Pianmu“ (駢拇) von Zhuangzi (莊子, 1996), S. 128.

³²⁰ Kapitel „Pferdehuf“ (馬蹄, Mati) von Zhuangzi (莊子, 1996), S. 132f. Die Übersetzung ist zitiert aus Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 120f.

„Laozi sagte: ‚Das ist still, bewegungslos und sauber.‘ ... Dao hat keine Gestalt und keine Stimme. Aber in dieser Gestaltlosigkeit existiert die Wahrheit; in dieser Stille existiert die Harmonie.“³²¹

Die Naturmusik nannte er „Himmelstimme“ (天籟). Er stellte sich vor, daß zehntausend Löcher von selber die verschiedenen Töne erzeugen und ebenfalls von selber wieder aufhören. Im Unterschied zur „Menschenstimme“ (人籟) und „Erdenstimme“ (地籟)³²² paßt sie sich den Regeln der Natur an und ist unabhängig von allen Dingen. Solche in der höchsten Ebene stehende Musik betrachtet Zhuangzi als „ohne Freude“, also eine nicht von anderen Dingen beeinflusste Musik.

Außerdem befürwortet Zhuangzi diejenige menschliche Musik, die Reinheit und Wahrheit beinhaltet und die menschliche Natur darstellt³²³; diese Musik gibt die aus dem Dao kommende Stille und die schlichten menschlichen Eigenschaften wieder. Es war das erste Mal in der chinesischen Musikästhetik, daß jemand forderte, die Musik solle die menschliche Natur zum Ausdruck bringen und sich von der Beschränkung durch die Li befreien. Seitdem hat das musikalische Denken des Daoismus sich dem Li- und Musikdenken des Konfuzianismus deutlich widersetzt und ihm widersprochen.

³²¹ Kapitel „Himmel und Erde“ (天地) von *Zhuangzi* (莊子, 1996), S. 154.

³²² „Menschenstimme“ (人籟) bezeichnet die Musik, die von Menschen durch Anblasen der Töne erzeugt wird, z.B. die Stimme der Flöte. „Erdenstimme“ (地籟) ist die Musik, die durch das Blasen des Windes entsteht. Siehe Kapitel „Qiwu Lun“ (齊物論) von *Zhuangzi* (莊子, 1996), S. 60.

³²³ Kapitel „Shanxing“ (繕性) von *Zhuangzi* (莊子, 1996), S. 195.

Teil II. Der Einfluß der europäischen Musik auf die chinesische und taiwanesishe Musik im politischen Kräftefeld

„Die westliche Musik wurde intensiv nach China eingeführt und hat einen entscheidenden Einfluß ausgeübt. Diese Entwicklung begann am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie bezog sich sehr eng auf die politische und gesellschaftliche Umwälzung. Anders gesagt, die westliche Musik besetzt eine wichtige Stelle in der neuzeitlichen chinesischen Gesellschaft und sie ist ein soziales Phänomen, nicht ein musikalisches.“

Han Kuo-huang

I. Vorgeschichte der neuen chinesischen Musik

I. 1. Import europäischer Musik

Zusammen mit den christlichen Missionaren kamen auch Musik, vor allem Kirchenlieder, und Musikinstrumente aus Europa nach China. Die völlig andere europäische Musikkultur blieb nicht ohne Einfluß auf die traditionelle chinesische Musik. Wie zuvor zwischen der Ya-Yue und Zheng-Wei-Musik sollte es erneut zu einer Konfrontation kommen, diesmal zwischen der traditionellen chinesischen und der europäischen Musik.

Wann erstmals Versuche unternommen wurden, den christlichen Glauben in China einzuführen, ist umstritten³²⁴. Fest steht, daß in der Tang-Dynastie (7.-10. Jahrhundert) bereits Christen in China lebten. Seit dem Jahr 635 ist der Nestorianismus (景教)³²⁵ in China belegt³²⁶. Im Jahre 1625 wurde ein Gedenkstein ausgegraben mit der Aufschrift „Gedenkstein der beliebten Daqin³²⁷ - der nestorianischen Gemeinde in China“ (大秦景教流行中國碑). Ebenso sind Kirchenlieder aus dieser Zeit nachgewiesen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde in Dunhuang (敦煌) der Text des Liedes „Hymne an die Dreifaltigkeit“ (三威蒙度贊, Sunwei Mengdu Zan) gefunden³²⁸; die Melodie ist verloren³²⁹. Auch ein Gebetstext „Lobebet“ (尊經) ist überliefert³³⁰.

³²⁴ Es gab drei Vermutungen. 1. In der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts sind Judenchristen wegen der Bedrohung durch Kaiser Nero und der Vernichtung der heiligen Stadt Jerusalem nach China geflohen und verbreiteten den Glauben durch Weitererzählen. 2. In der Östlichen Han-Dynastie haben zwei Missionare aus Syrien den Glauben nach China eingeführt. 3. In der Ming-Dynastie hat man ein großes Eisenkreuz bei Grabungen gefunden, auf das eine Lobrede mit dem Datum der Chiwu- Zeit (赤烏 238-250 n. Chr.) graviert worden war. Das Eisenkreuz könnte den Import des christlichen Glaubens beweisen. Siehe *The Chinese Study Bible* (中文聖經啓導本, 1993), S. 1881.

³²⁵ Die Nestorianer bildeten eine der christlichen Kirchen. Ihr Gründer war Nestorius. Im 9. Jahr der Herrschaft des Kaisers Taizong in der Tang-Dynastie (唐太宗, 635 n. Chr.) wurde der nestorianische Glaube von dem Syrer Aluoben (阿羅本, der originale Name ist Alopen) nach China gebracht.

³²⁶ Die Verbreitung des nestorianischen Glaubens dauerte zweihundert zehn Jahre von seiner Einführung im Jahr 635 bis zu seinem Verbot im Jahr 845 (dem 5. Jahr der Herrschaft von Kaiser Wuzong 唐武宗).

³²⁷ Daqin (大秦) bedeutet der östliche Teil des Römischen Reichs (東羅馬帝國), besonders Syrien, die Herkunft von Nestorius.

³²⁸ Das Entdeckungsdatum wird nicht übereinstimmend angegeben: Sie wurden im Jahre 1889 oder 1908 gefunden. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 3; Hao Zhenhua (郝鎮華, 1984). *Chinesisch-christliche Geschichte vor 1550 Jahre* (一五五〇年前的中國基督教史), S. 59. Das Buch ist die Übersetzung des gleichnamigen Buches von Arthur Christopher Moule (1873-1955) mit einem Ergänzungssteil.

³²⁹ Der Text war vermutlich aus dem Syrischen übersetzt und benutzte einige buddhistischen Idiome: Sanwei bedeutete Trinität. Mengdu bedeutete „in die andere Welt gerettet“. Den ganzen Titel kann man als „Gelobt sei die Rettung durch den dreieinigen Gott“ übersetzen. Siehe Chen Luoyi (陳羅以, 1987)

In den *Yuan-Annalen* (元史) und anderen Niederschriften der Yuan-Dynastie (13.-14. Jahrhundert) ist der Ausdruck „yelikewen“ (也里可溫) nachzulesen, die mongolische Bezeichnung für Christen³³¹. Auch wenn christliche Loblieder möglicherweise schon in verschiedenen Gemeinden gesungen wurden, hatte die Kirchenmusik zu der Zeit noch keinen ausschlaggebenden Einfluß auf die chinesische Musik.

Der italienische Priester Matteo Ricci (1552-1610), der berühmteste Missionar in der Geschichte Chinas, kam im 10. Jahr der Regierungszeit des Ming-Dynastie-Kaisers Shenzong (明神宗萬曆十年, 1582) in der südöstlichen Provinz Guangdong (廣東) an und begann seine Arbeit unter dem chinesischen Namen Li Madou (利瑪竇). Neben seiner Missionarbeit, für die er mit größtem Eifer die chinesische Sprache erlernt hatte, stellte er den Chinesen auch die europäischen Wissenschaften vor. Im 28. Jahr des Kaisers Shenzong (1600) erhielt er eine Audienz bei demselben und übergab ihm Geschenke mit den Worten:

„Ich habe einige Dinge aus meinem Land mitgebracht, nämlich ein Bild vom Herrn des Himmels, zwei Bilder der heiligen Mutter, eine Gottesbibel (天主經), ein Kreuz mit Perlendekoration, zwei Uhren, eine Weltkarte (萬國圖誌) sowie ein westliches Saiteninstrument (西琴), und schenke sie Eurer Hoheit.“³³²

Dieses westliche Saiteninstrument ist vermutlich wie die anderen Dinge aus religiösen und politischen Gründen als kostbares „Kennenlerngeschenk“ überreicht worden. Das Instrument wird wie folgt beschrieben:

„Das Saiteninstrument ist drei Chi (尺) lang, fünf Chi breit und kastenförmig. Es hat 72 Saiten aus Gold, Silber oder Eisen, die mit Nägeln auf beiden Seiten gespannt werden. Wenn man die Tasten drückt, erklingt das Instrument.“³³³

Bei diesem Saiteninstrument handelte es sich um ein Klavichord. Der Kaiser und die Musikmeister waren begeistert davon und wollten möglichst viele Kirchenlieder hören. So schrieb Ricci das dem Kaiser gewidmete Werk „Klavichordmusik“ (西琴曲意). Es besteht aus 8 Teilen und ist die zur Zeit älteste auf Chinesisch zu singende katholische Kirchenmusik, deren Melodien allerdings verlorengegangen sind³³⁴. Im 38. Jahr des Kaisers Shenzong (1610) ist Ricci in Beijing gestorben und wurde beigesetzt, wobei die anderen Missionare eine musikalische Beerdigungsmusik für ihn arrangierten.

Umriß der evangelischen Kirchenlieder, S. 73f. Der Text hat 44 Sätze, mit jeweils sieben Worten. Dies entsprach der Gedichtform der Tang-Dynastie. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 12; Hao Zhenhua (郝鎮華, 1984). *Chinesisch-christliche Geschichte vor 1550 Jahre* (一五五〇年前的中國基督教史), S. 61f.

³³⁰ Der Text siehe Hao Zhenhua (郝鎮華, 1984), ebd., S. 63.

³³¹ Ebd., S. 246.

³³² *Xu Wenxian Tongkao* (續文獻通考), 110 Vol. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 3.

³³³ Liu (1986), ebd., S. 4.

³³⁴ Die achteiligen übersetzten Texte siehe Liu (1986), ebd., S. 12f.

Andere Missionare, die auch mit dem Import europäischer Musik im Zusammenhang stehen, waren Compilio Michele Ruggier, mit chinesischem Namen Luo Mingjian (羅明鑑, 1543-1607). In seinem Büro waren diverse Dinge aus dem Westen ausgestellt, z.B. auch „wohlklingende neue Musikinstrumente“³³⁵. Lazzaro Cattaneo, chinesisch Guo Jujing (郭居靜, 1560-1640), war ebenfalls Musikexperte und ließ neben dem europäischen Musiksystem auch das chinesische Fünfton-System gelten.

Bis zum Ende der Ming-Dynastie waren einige europäische Musikinstrumente und Kirchenlieder nach China gelangt. Allerdings beschränkten sich diese musikalischen Kontakte auf den kaiserlichen Hof, die chinesische Bevölkerung war von ihnen ausgeschlossen.

Der Qing-Dynastie-Kaiser Kangxi (康熙, regierte 1662-1722) zeigte großes Interesse für europäische Wissenschaft und Kunst. Ferdinand Verbiest (1623-1688), ein unter dem chinesischen Namen Nan Huairan (南懷仁) in Beijing lebender Jesuit, lehrte den Kaiser Astronomie, Mathematik, Philosophie und Musik. Durch Verbiests Vermittlung kam 1673 noch ein anderer, musikalisch sehr begabter Jesuit, Tome Pereyra (1645-1708), chinesisch Xu Risheng (徐日昇), an den Hof in Beijing. Zur Überraschung der Versammelten spielte er auf dem Saitenklavier chinesische Volkslieder und erhielt das Lob des Kaisers wegen seines exzellenten Gehörs. Die Hofmusikmeister ließen andere chinesische Musik vorspielen und Pereyra konnte auch diese ohne Fehler nachspielen, wozu der Kaiser bemerkte: „*Die Eleganz der europäischen Musik ist einzigartig in der Welt; die musikalische Technik von Pereyra sucht seinesgleichen in China.*“³³⁶

Kangxi begann selbst europäische Musiktheorie und Instrumente zu erlernen und konnte europäische Lieder mit den Jesuiten singen und spielen. Wegen des Interesses des Kaisers fand europäische Musik in der Amtszeit Kangxis eine gewisse Beachtung. Außerdem hat er selbst als Chefredakteur die Musikpublikation *Lǜlǚ Zhengyi* (律呂正義) unter der politischen Überlegung zusammengestellt, daß „kein Tag der Herrschaft ohne Li und Musik vergehen dürfe“³³⁷. Während der erste Teil (上編) „Zhenglü shenyin“ (正律審音) und der zweite Teil (下編) „Hesheng dingyue“ (和聲定樂) das Lǜ-System und die Musikinstrumente der Ya-Yue behandeln, konzentriert sich der dritte Teil „Xieyun duqu“ (協韻度曲) als Ergänzungsteil (續編) auf die Grundlagen der europäischen Musiklehre, zum großen Teil erarbeitet von Pereyra und dem Italiener Theodorice Pedrini (ca. 1670-1745), chinesisch De Lige (德禮格).

Dieser dritte Teil gliedert sich in 17 Schwerpunktkapitel, die jeweils westliche Notenbeispiele und darunterstehende chinesische Erklärungen enthalten. Das erste Kapitel „Wuxian jiesheng“ (五線界聲) verdeutlicht zum Beispiel den Gebrauch der

³³⁵ De Riquepour (1617). *Histoire de l'Expedition par Les Peres de la Compagnie de Jesus*, Lille. Ich zitiere aus Liu (1986), ebd., S. 4.

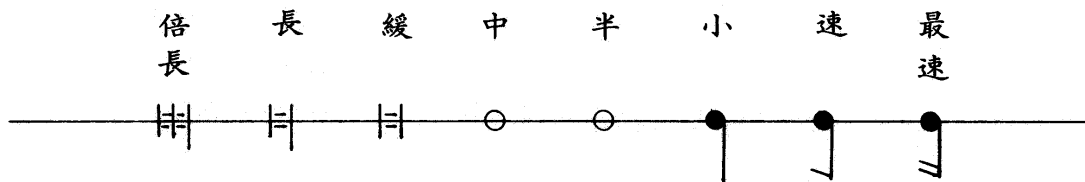
³³⁶ Chinesische Übersetzung von *Der Kaiser Kangxi* (康熙大帝) aus *Portrait historique de l'Empereur de la Chine* von Joachim Bourvet. Ich zitiere aus Liu (1986), ebd., S. 5.

³³⁷ Der Beamte Li Guangdi (李光地) hat dem Kaiser Kangxi die Durchführung von Li und Musik vorgeschlagen. Siehe *Qing-Annalen* (清史稿), Bd. 11, Zhi 69 (志六十九), Musik 1 (樂一), S. 2731.

fünflinigen Notation mit den vier Zwischenräumen und den Hilfslinien. Das zweite Kapitel „Erji jiyin“ (二記紀音) erklärt die Versetzungszeichen Kreuz (#) und Be (b). Im dritten Kapitel „Liuzi dingwei“ (六字定位) werden die sechs Notennamen Do, Re, Mi, Fa, Sol und La in chinesischer Aussprache und Schrift wiedergegeben:

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
Chines. Zeichen	烏	勒	鳴	乏	朔	拉
Aussprache	Wu	Le	Ming	Fa	Shuo	La

Im zehnten Kapitel „Baxing haoji yueyin zhi du“ (八形號記樂音之度) geht es um die acht Notenwerte:



Diese Veröffentlichung zeigte, daß die europäische Musiklehre durch Kangxi und die Missionare systematisch in China eingeführt wurde.

Der großbritannische Diplomat George Lord Macarteny (1737-1806) besuchte China aus Anlaß der 80. Geburtstagfeier von Kaiser Qianlong (乾隆, regierte 1736-1795 und war der Enkel Kaiser Kangxis) und berichtete:

„Die Chinesen benutzen längst unsere Geige, auch wenn sie noch nicht populär ist. Früher verstanden die Chinesen nichts von europäischen Musikzeichen. Nachdem die Jesuiten aber Musiknotation und -theorie in die Musikbücher eingebracht haben, die für die Erziehung der chinesischen Jugend zusammengestellt werden, verwenden erstrangige Intellektuelle mittlerweile auch europäische Musikzeichen.“³³⁸

Solche Bemerkungen lassen vermuten, daß europäische Musikkultur in der Bildungsschicht und in intellektuellen Kreisen Verbreitung fand. Obwohl sich die Kontakte mit den westlichen Ländern mehrten, blieben sie, was die europäische Musik betraf, auf religiöse Aktivitäten beschränkt und führten zu keinen umwälzenden Veränderungen der traditionellen chinesischen Musik. Aber zumindest hatte sich die europäische Musik ein Standbein in China geschaffen.

³³⁸ Xue Zongming (薛宗明, 1983). *Chinesische Musikgeschichte. Notation* (中國音樂史·樂譜篇), S. 531.

I. 2. Die Musik in der Taiping-Zeit

Nach Kaiser Qianlong (乾隆) verblaßte die Stärke der Qing-Dynastie. Die hartnäckige Weigerung der konservativen Qing-Regierung, den geschäftlichen Interessen der Westmächte entgegenzukommen, verursachte viele Konflikte. Im 19. Jahrhundert reagierte China unter ausländischer Bedrohung zuerst mit Stolz, dann später mit Depression und Nachdenklichkeit auf die veränderten politischen und wirtschaftlichen Bedingungen. Vor allem mit England kam es wegen dessen Opiumimportes zu vielen Konfrontationen. Der Sieg Englands in dem 1840 begonnenen und 1842 durch den Vertrag von Nanjing (南京條約) beendeten Ersten Opium-Krieg zeigte die tatsächliche Schwäche des vermeintlich starken chinesischen Kaiserreiches. Die Chinesen, besonders die Intellektuellen, waren schockiert und begannen, an ihrer eigenen Kulturtradition zu zweifeln, die der westlichen besonders hinsichtlich der industriellen Entwicklung weit nachzustehen schien.

Es kam zu Volksaufständen und auch die Rebellenorganisation „Himmelreich des großen Friedens“ (太平天國, Taiping tianguo), im Folgenden kurz „Taiping“, fand viele Anhänger. 1843 gründete Hong Xiuquan (洪秀全) unter Annahme des Titels „himmlischer König“ (天王) die Vorgängerorganisation „Gesellschaft der Gottesverehrer“ (拜上帝會) und verband religiöse Aktivitäten mit dem Widerstand gegen die Qing-Regierung.

In jeder Versammlung verkündeten Prediger die Barmherzigkeit Gottes und den von Jesus vorgesehenen Weg zur Rettung der Menschen. Kirchenlieder bildeten einen wichtigen Bestandteil der neuen Versammlungsrituale. Die Gläubigen sollten ihre Schuld bekennen und Gott ehren. Das Kirchenlied „Lobgesang des Himmelreiches“ (天朝讚美歌), das von den Mitgliedern in jeder Versammlung gesungen werden mußte, diente zugleich als geheimes Erkennungszeichen für die Anhänger der neuen Glaubensrichtung. Der Text ist im *Buch der himmlischen Regel* (天條書) überliefert:

„Lob sei Gott, dem heiligen Vater im Himmel. Lob sei Jesus, dem Heiland, dem heiligen Herrn. Lob sei dem heiligen Geist. Gelobt sei die Dreieinigkeit, der echte Gott.“³³⁹

Die Melodie könnte mit einem Lied identisch sein, das heute noch in chinesischen christlichen Gemeinden überall auf der Welt gesungen wird: „Doxologie“ (三一頌·讚美一神, Musikbeispiel 1)³⁴⁰. Des weiteren kann angenommen werden, daß Taiping Mitglieder Lobgesänge aus dem Liederbuch *Yangxin Shenshi* (養心神詩)³⁴¹ sangen³⁴².

³³⁹ *Himmelreich des großen Friedens* (太平天國, Taiping tianguo), Bd. I, S. 77f.

³⁴⁰ Der Musikwissenschaftler Liu Lingqun (劉聆群) hat den im *Buch der himmlischen Regel* (天條書, Tiantiao Shu) überlieferten Text mit dem Lied „Doxologie“ verglichen und fand eine gewisse Ähnlichkeit. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 16f.

³⁴¹ *Yangxin Shenshi* (養心神詩) in 1838-Ausgabe war das von dem zur London Missionary Society gehörenden Missionar Walter Henry Medhurst (1796-1857) in Guangzhou (廣州, Hauptstadt der Provinz Guangdong 廣東) zusammengestellte kantonerische Gesangbuch.

³⁴² Griffith John, ein Missionar der London Missionary Society, hat mit einem anderen Missionar den Gan-König (干王, den zweiten König des „Himmelreichs des Großen Friedens“) besucht. Er beschrieb,

Die Taiping benutzten westliche Musikinstrumente, mit Sicherheit das Harmonium³⁴³ und Blasinstrumente. Der Engländer A. F. Lindley, der selbst aktiv an dem Aufstand teilnahm, beschrieb ausführlich die Zeremonien der Taiping, die auch mit Blasinstrumenten stattfanden:

„Als die ‚Lobhymne‘ gesungen wurde, erklangen mächtige Hornstimmen und hohe Flötenstimmen als Begleitung. Nach der Predigt standen alle auf und sangen Loblieder. Alle Musikinstrumente ertönten zusammen.“³⁴⁴

Das Taiping-Regime hatte viele Musikgruppen, die der liturgischen Musik dienten. Der himmlische König benutzte in der Liturgie eine von dreihundert Personen ausgeführte Musik und ein aus achtundvierzig Leuten bestehendes goldenes Gong-Orchester. Die übrigen Könige hatten wieder andere musikalische Besetzungen. Vier Mechaniker waren für die Reparatur des Harmoniums verantwortlich; der Beamte mit dem Titel „Zuozhang chaoyi“ (左掌朝儀) leitete die Einführung von Li und Musik für Anlässe wie: Der himmlische König fordert den Gegner zur Kapitulation auf, die anderen Könige machen Inspektion; Leben in der Königsresidenz; Alltagsleben und Bankette³⁴⁵.

Wegen der großen Unzufriedenheit mit der Qing-Dynastie³⁴⁶ unterstützte die Bevölkerung den Taiping-Aufstand. Das Volklied „Brüder von überall gehen nach Jintian“ (四方兄弟到金田)³⁴⁷ deutet das Gefühl einer Schicksalsgemeinschaft an (Musikbeispiel 2). Das Lied in AA-Form hat eine typisch pentatonische Melodie und stand nicht unter dem Einfluß europäischer Musik. Die wenigen überlieferten Taiping-Lieder³⁴⁸ weisen darauf hin, daß die damals populären Lieder noch nicht von der europäischen Musik beeinflusst waren, obwohl die Taiping durch ihre Liturgie europäische Kirchenlieder bekannt machten.

Die entscheidende Verbreitung europäischer Musik kam erst ein halbes Jahrhundert später. Am Ende des 19. Jahrhunderts reisten immer mehr Missionare nach China. Trotz einiger anti-missionarischer Bewegungen war die Missionsaktivität nicht mehr aufzuhalten³⁴⁹. Im Zuge ihrer Mission gründeten die Missionare auch viele kirchliche Schulen, in denen sie den Schülern Kirchenmusik beibrachten. Das neue

wie der Gan-König einen Choral aus dem Buch *Yanyxi Shenshi* gesungen hat. Siehe Tao Yabin (陶亞兵, 1994). *The History of Musical Exchange between China and Western World* (中西音樂交流史稿), S. 182f.

³⁴³ In der Literatur taucht das Harmonium mehrmals auf. Die ausführlichen Zitate siehe ebd., S. 184f.

³⁴⁴ A. F. Lindley (1866). *Ti-Ping Tien-Kwoh; The History of the Ti-Ping Revolution, including A Narrative of the Author's Personal Adventures*. Ich zitiere aus Tao Yabin (1994), ebd., S. 182.

³⁴⁵ *Himmelreich des großen Friedens* (太平天國, Taiping tianguo), Bd. III, S. 53 und 100ff.

³⁴⁶ Die ständige Verschlechterung des sozialen Klimas, z.B. das gestörte Gleichgewicht der Staatsfinanzen, die fortschreitende Korruption, das Defizit der Handelsbilanz, die wirtschaftliche Rezession und der wachsende Druck der Kolonialherren verursachten große Unzufriedenheit in der Bevölkerung. Siehe J. Germet (1988). *Die chinesische Welt*, S. 445.

³⁴⁷ Die Taiping fingen ihre Militäration in Jintian (金田) 1850 an.

³⁴⁸ Nach der Vermutung von Liu gab es über fünfhundert Taiping-Lieder, aber sie wurden kaum überliefert. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 18.

³⁴⁹ Die berühmte Antiausländer-Bewegung ereignete sich 1870 in Tianjin (天津), wobei die Kirchen verbrannt wurden.

Erziehungssystem machte die europäische Musik allmählich in die Bevölkerung bekannt, und eine neue Musikzeit begann.

I. 3. Moderne Militärmusik

Neben der Kirchenmusik fand Militärmusik als wichtige europäische Musikgattung am Ende des 19. Jahrhunderts in China Verbreitung, obgleich die traditionelle chinesische Militärmusik Guchui (鼓吹)³⁵⁰ vorherrschend blieb. Infolge der Bedrohung durch die Westmächte, die China in einen halbkolonialen Zustand brachten, und der vernichtenden Niederlage Chinas gegen Japan 1895 entschloß sich die Qing-Dynastie, ihr Militär zu modernisieren, wozu auch die Militärmusik ihren Teil beitragen sollte.

Die erste aus Chinesen zusammengesetzte europäische Militärkapelle in China war die Privatkapelle eines gewissen Sir Robert Hart (1835-1911). Gebürtig in Irland, war Hart 1854 nach China ausgewandert und 54 Jahre im Land geblieben, bis er 1908 China verließ³⁵¹. 1885 gründete Hart eine europäische Militärkapelle, die im Kreis der Ausländer in Beijing sehr beliebt war. Durch zwei Archivbilder kennen wir die ungefähre Besetzung. Am Anfang spielten zehn Leute: Piccolo, Kornett, große Trommel, kleine Trommel, Becken und Baritonhorn. Später wurde die Militärkapelle auf 24 Mitspieler erweitert, zusätzlich mit Französisch-Horn, Posaune, Tuba³⁵². Zum Abschied von Hart im Jahre 1908 spielte diese private Militärkapelle „*Auld Lang Syne*“ und zusammen mit zwei anderen offiziellen Militärkapellen, die zu der chinesischen Truppe gehörten, „*Home, Sweet Home*“³⁵³. Diese erste private europäische Militärkapelle hatte wenig mit militärischen Aktionen zu tun, sie diente vor allem Repräsentationszwecken. Sie bildete aber zumindest den Prototyp für moderne Militärkapellen in China.

Nach dem chinesisch-japanischen Krieg 1895 folgte Yuan Shikai (袁世凱)³⁵⁴, der Armeechef der Nordzone, einem Auftrag des Militäramtes und begann, die Armee zu modernisieren. Die Militärausbildung fand in der Nähe der Stadt Tianjin (天津) statt³⁵⁵ und nahm das deutsche Militärsystem als Vorbild. Inzwischen, ca. 1896-1898, sollte die europäische Militärmusik Modernisierung unterstützen³⁵⁶. Die Militärmusik hatte dabei

³⁵⁰ Siehe S. 76.

³⁵¹ 1864-1908 arbeitete Hart im chinesischen Zollamt. Er hatte großes Interesse für Literatur und Musik und spielte selber Cello und Geige.

³⁵² Juliet Bredon, die Nichte von Hart, hat 1909 das Buch *Sir Robert Hart, the Romance of a Great Career* veröffentlicht, in dem sie das Leben von Hart in China ausführlich beschrieb. Durch die zwei beigehefteten Bilder von der Militärkapelle, die die einzige Unterlage bis heute sind, kann man erkennen, welche Musikinstrumente in der Militärkapelle gespielt wurden und wie viele Leute zur Kapelle gehörten. Die detaillierte Vorstellung siehe Han Kuo-huang (韓國鏞, 1981) *Vom Westen bis zum Osten* (自西徂東), S. 20f.

³⁵³ Han (1981), ebd., S. 23.

³⁵⁴ Yuan Shikai (袁世凱, 1859-1916) trat als Präsident der chinesischen Republik an die Stelle Sun Yat-sens 1912.

³⁵⁵ Im Dorf Xinnong Xianzhan (新農小站), 70 Kilometer weit von der Stadt Tianjin (天津), befand sich das Militärtraininglager.

³⁵⁶ Han Kuo-huang (韓國鏞), der berühmte Musikwissenschaftler, vermutete, daß die erste offizielle

vier Aufgaben:

- 1) Regelung des Alltagslebens, Markierung verschiedener Tagesabschnitte, z.B. Morgenappell, Exerzieren, Mahlzeitanfang, Unterricht und Ruhezeit.
- 2) Befehlssignale beim Training.
- 3) Befehlssignale bei Militäroperationen, z.B. Angriff, Rückzug, Notfall.
- 4) Befehlssignale bei größeren Manövern.

Je nach Gefechtseinheit waren die Militärkapellen verschieden groß:

- 1) Infanterie: 120 Personen.
- 2) Artillerie: 24 Personen.
- 3) Kavallerie: 12 Personen.
- 4) Pioniere: 6 Personen.

Insgesamt waren es also 162 Personen, wobei jedes Bataillon sogar nach Plan 14 Hörner, 4 Trommeln und zwei Gengguluo-Hörner (更鼓鑼號)³⁵⁷ haben sollte³⁵⁸. Die Musikeinheiten der modernen Armee waren in der Theorie komplett organisiert. Wie die Praxis aussah, läßt sich schwer sagen.

Ausbildung in europäischer Militärmusik in China ca. 1896-1898 angefangen hat. Das genaue Datum des Militärtrainingsbeginns von Yuan Shikai war der 8.12.1895. Es ist möglich, daß er in der Anfangszeit noch keine europäischen Militärmusik benutzte. Aber im Militärprotokoll von Yuan Shikai, Binglüe Lucun (兵略錄存), wird die Besetzung der Militärmusik im Oktober 1898 erwähnt. Die Zeit 1896-1898 ist deswegen verbürgt. Siehe Han Kuo-huang (韓國鑽, 1981) *Vom Westen bis zum Osten* (自西徂東), S. 24f. Aber diese Vermutung steht in Gegensatz zu der Meinung von Hong Pan (洪潘). Im *Musik Monatsmagazin* (音樂月刊), 1942, S. 1. schrieb Hong Pan über „Militärmusik“ (談軍樂): „Im 25. Jahr vom Kaiser Guangxu (光緒) der Qing-Dynastie (1899) hat Yuan Shikai in Xiaozhan (小站) das Militär trainiert und engagierte viele deutschen Berater. Gao Sida (高斯達, der deutsche Name ist unbekannt), einer der deutschen Berater, empfahl Yuan, von den traditionellen chinesischen Militärintstrumenten, z.B. Changhao Ton (常號筒) zur europäischen Trompete zu wechseln und die passende Notation zusammenzustellen. Darüber hinaus sollten dutzende von klugen Jungen rekrutiert werden, die sich einer musikalischen Ausbildung unterziehen und eine Militärkapelle bilden sollten. Später wurde dieser Plan verwirklicht. Die chinesische Militärmusik hatte endlich ihren Anfang genommen.“ Siehe Han (1981), ebd., S. 18.

³⁵⁷ „Genggulong Hao“ (更鼓鑼號) ist die chinesische Bezeichnung. Wahrscheinlich war damit eine besondere Art von Horn gemeint.

³⁵⁸ Han (1981), ebd., S. 26f.

II. Schullieder

II. 1. Historischer Wendepunkt

Seit dem Opium-Krieg (1840) waren die Westmächte unaufhörlich in China eingedrungen: Engländer, Franzosen, Russen, Portugiesen und Japaner schlossen mit China viele politische Verträge, durch die sie wirtschaftliche Privilegien bekamen. Die wichtigsten Häfen Chinas, Tianjin (天津) und Shanghai, wurden zur Öffnung gezwungen³⁵⁹. Das Territorium wurde aufgeteilt. China konnte nicht länger in seiner langjährigen Isolation bleiben.

China hätte die neue Situation zu gegenseitigem Informationsaustausch ausnutzen können. Aber das schwache Qing-Reich befand sich in einem Dilemma: Die meisten chinesischen Intellektuellen waren lange Zeit zu stolz auf ihre chinesische Kulturtradition und Zivilisation, als daß sie deren Überlegenheit über westliche Kulturen und Zivilisationen jeweils in Frage gestellt hätten. Die bittere Realität der mächtigen Industriestaaten riß die Intellektuellen aus ihrem Traum. Ihre wirtschaftliche und realpolitische Unterlegenheit ließ in ihnen auch Zweifel an ihren Kulturtraditionen aufkommen, unaufhörlich einströmende ausländische Kulturwerte gaben ihnen Gelegenheit nachzudenken, welche neue Wege sie einschlagen sollten.

Die pragmatische Lösung für manche Intellektuelle lautete Reform. Die vom Literaten Kang Youwei (康有爲, 1858-1927) und seinem Schüler Liang Qichao (梁啓超, 1876-1927) geführte Reformbewegung versuchte 1898, eine Reihe von institutionellen Änderungen durchzusetzen, durch Modernisierung des Beamtenprüfungs- (科舉) und Erziehungssystems und der Verwaltung (z.B. Schaffung eines Wirtschaftsministeriums). Die Reform scheiterte aufgrund starken Widerstandes konservativer Kreise nach drei Monaten und ging als berühmte „Reform der Hundert Tage“ (百日維新, 11.06.1898 - 21.09.1898) in die chinesische Geschichte ein. Doch sie verbreitete trotz ihres Mißerfolgs die Reformideen.

Unter dem Motto „Fern von Deutschland gelernt, nah von Japan inspiriert“ (遠法德國，近采日本), wurde ein modernes Schulsystem eingerichtet, wobei die musikalische Ausbildung nicht fehlte. 1898 äußerte Kang Youwei seine Vorschläge zur Schulreform in einem Thronbericht:

*„In jedem Dorf sollen Grundschulen eingerichtet werden. Wenn ein Kind sieben Jahre alt ist, muß es in die Schule gehen. Es soll Geschichte, Mathematik, Geographie, Physik und Lieder lernen.“*³⁶⁰

³⁵⁹ Zur ausführlichen Geschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen China und dem ausländischen Eindringen siehe J. Gernet (1988). *Die chinesische Welt*, S. 481 ff.

³⁶⁰ Diesen Thronbericht zitiere ich aus Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987). On the „School Songs“. Written in

Dies war das erste Mal seit der Westlichen Zhou-Dynastie, daß im chinesischen offiziellen Erziehungssystem Liederlernen wieder als ein unabhängiges Lehrfach galt. Liang Qichao maß der Musik noch mehr Bedeutung als sein Lehrer Kang Youwei bei, da die Musik für ihn eine große Rolle bei der Entwicklung des Denkens spielte. In seinem *Yinbingshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話) bemerkte er:

„Wenn wir das Niveau der Gesellschaft verbessern wollen, dann sind Lieder und Musik einer der Schwerpunkte zur Geistesbildung.“³⁶¹

Daraus folgte die Notwendigkeit, Musik in der Schule zu lehren:

„Wenn wir uns mit Erziehung beschäftigen wollen, so darf das Liedersingen keinesfalls fehlen.“³⁶²

Obwohl die „Reform der Hundert Tage“, die im Prinzip eine konstitutionelle Monarchie erreichen wollte, scheiterte, wurde durch ihre Befürworter doch die Wichtigkeit der musikalischen Bildung bekräftigt. 1904 nahm die Qing-Regierung das Vortragen klassischer Gedichte (讀古詩法) in die neu festgesetzten Lehrpläne auf und erklärte: „In den Schulen der Ausländer ist Liedersingen ein eigenes Unterrichtsfach. Das ist das Gleiche wie in der archaischen Zeit das Gedichtessingen. Aber nachdem die Zeit der Ya-Yue längst vorbei ist, kann sie schwer wieder zurückgeholt werden.“³⁶³ So wurde statt des Liedersingens das Gedichtessingen eingeführt. Der Qing-Regierung war die Wichtigkeit der Musikerziehung durchaus bewußt, es fehlte ihr jedoch am Durchsetzungswillen und -vermögen.

Mit der Abschaffung der traditionellen Beamtenprüfungen 1905 richtete die Qing-Regierung in den großen Städten schließlich moderne Schulen ein. 1907 wurden die Lehrpläne für Pädagogisches Frauen-College und die Mädchenschulen verkündigt. Musikstunden sollten der „*Inspiration des Herzens und der Pflege des normalen Charakters*“ dienen³⁶⁴. Ab 1909 gab es auch in Knabenschulen Musikstunden³⁶⁵. Nach der geglückten Revolution 1911 gegen das Qing-Regime und der Gründung der Republik China setzte sich ein Japan imitierendes Schulsystem durch.

Das Japan-Modell, das mit der Meiji-Restauration (1867-1912) in kurzer Zeit den erfolgreichen Übergang von einer Feudalgesellschaft zu einem modernen Industriestaat bewältigte und eine erste Kompromißlösung zwischen der eigenen Kulturtradition und der westlichen Zivilisation fand, regte viele chinesische Intellektuelle an. Aufgrund der immer größeren Zahl von chinesischen Studenten in Japan³⁶⁶, die vom japanischen

the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeit des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (碩士學位論文集·音樂卷), S. 117.

³⁶¹ Liang Qichao (梁啟超, o. Jg.). *Yinbingshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話), S. 47.

³⁶² Ebd., S. 62.

³⁶³ Die verkündeten Lehrpläne zitiere ich aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 36.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Vor 1909 gab es schon Musikunterricht in vielen regionalen Kirchenschulen, die die ausländischen Missionare eingerichtet hatten, in denen das Liedersingen einer der Hauptinhalte war.

³⁶⁶ Ihre Zahl im Jahre 1906 stieg ungefähr auf 15 000. Siehe J. Gernet (1979). *Die chinesischen Welt*, S.

Modernisierungserfolg tief beeindruckt waren³⁶⁷ und viele Informationen aus den westlichen Nationen durch japanische Übersetzungen aufnahmen, fand die japanische Linie als hoffnungsvoller Weg großen Widerhall in Kulturkreisen. Die Intellektuellen wünschten, daß China so bald wie möglich seine politische Schwäche überwinden und wieder sein eigener Herr sein sollte. Musikerziehung sollte dabei geistig ermutigen und aufklären so wie in Japan. Deswegen wurde das japanische Modell „privat“ nach China eingeführt, nachdem die Qing-Dynastie sich nicht reformfreudig zeigte.

Auch der Reformler Liang Qichao (梁啓超) war sehr vom japanischen Modell überzeugt³⁶⁸. Er bezeichnete sich selbst zwar als Musiklaie, dennoch schrieb er wiederholt Beiträge zur Musikerziehung in der von ihm herausgegebenen Zeitung, *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報)³⁶⁹. Liang befürwortete die Musikerziehung, bzw. das Liedersingen in der Schule. Die Musikerziehung sollte eine erzieherische Wirkung auf die gesamte Gesellschaft haben, gesellschaftliche Gefühle kanalisieren, zur Ermutigung dienen und die Menschen zu einem guten Bewußtsein führen³⁷⁰. Liang hat zur Popularität der Schullieder viel beigetragen.

Um zu demonstrieren, daß den Schulkindern mit den neuen Liedertexten politische Botschaften schneller und einprägsamer vermittelt werden konnten als mit den Werken im schwer verständlichen klassischen Schreibstil, schrieb Liang selber Liedertexte, z.B. „Vaterlandsliebe“ (愛國歌, Musikbeispiel 3). Als ein weiterer Vertreter der Schullieder-Bewegung, Zeng Zhimin (曾志恣), 1904 das Liederalbum „*Pädagogisches Liederbuch*“ (教育歌唱集) herausgab, zeigte sich Liang begeistert³⁷¹ und stimmte der Meinung von Zeng zu:

*„Die Texte der amerikanischen und europäischen Lieder in Schulen sind leichter als Lektürentexte. Japanische Reformlieder benutzen meistens populäre Wörter. Die Schüler lernen solche leichten Lieder und finden sie interessant. ... Ich bitte diejenigen Liederkomponisten der ganzen Nation, die sich für eine Liederreform einsetzen wollen, sich die Schullieder der anderen Nationen als Vorbild zu nehmen.“*³⁷²

Schullieder sollten nach Liang und Zeng leicht in den Melodien und im Text sein³⁷³.

541.

³⁶⁷ 1895 hat Japan China im Krieg geschlagen. 1905 hat Japan wiederum im japanischen-russischen Krieg gesiegt. Diese Triumphe haben die chinesischen Intellektuellen auf die allseitige Modernisierung in Japan zurückgeführt.

³⁶⁸ Nach dem Scheitern der Reform ist Liang nach Japan geflohen und hat dort die Organisation „Schutz des Kaisers“ (保皇會) gegründet. Um die Idee der konstitutionellen Monarchie weiter zu propagieren, beschäftigte er sich vorrangig mit Pressenarbeit.

³⁶⁹ Die in *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報) veröffentlichten Artikel wurde später in seinem berühmten Buch *Yinbinshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話) gesammelt.

³⁷⁰ Die Zusammenfassung zitiere ich aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S, 39.

³⁷¹ Liang Qichao (梁啓超, o. Jg.). *Yinbinshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話), S. 62.

³⁷² Diese Sätze sind aus dem Vorwort „Sag dem Dichter“ (告詩人) in: *Pädagogische Liederlektüre* (教育歌唱集) von Zeng. Ich zitierte von Liang, ebd., S. 63.

³⁷³ Hu Shi (胡適, 1891-1962), einer der wichtigsten Literaten im 20. Jahrhundert, forderte eine radikale Reform der chinesischen literarischen Tradition in seinem 1917 erschienen Artikel „Vorschläge für eine

Außerdem stellte Liang gerne gute chinesische Komponisten vor und meinte, es sei eine Schande, wenn niemand in ganz China neue Musik komponieren könnte³⁷⁴.

Die „neue“ Musik in China entwickelte endgültig ihren eigenen Weg. Sie begann wesentlich mit Liedern für Schüler, also Schulliedern³⁷⁵. Diese neue Gattung mit ihrer besonderen Bedeutung, die es in der chinesischen Musikgeschichte bisher nicht gegeben hatte, sondern die nur von Japan her inspiriert war, hat zu vielen Diskussionen über die Zukunft der chinesischen Musik geführt. 1903 wurde der Artikel „*Worte zur Verbesserung der chinesischen Musik*“ (中國音樂改良說) unter dem Pseudonym Fei Shi (匪石) veröffentlicht, in dem der Autor die chinesische Musik als elitär (nur für kaiserliche Audienzen bestimmt), unprogressiv und vulgär, technikfeindlich, theorieles und unwissenschaftlich bezeichnete. Weder die archaische noch die gegenwärtige Musik Chinas seien gut. Deshalb sollte die japanische Musikerziehung, die wiederum die europäische Musikbildung als Grundlage benutzte, als Vorbild genommen werden, um progressives gesellschaftliches Denken und die Willensbildung der Bevölkerung zu fördern. Weil Musikziehung wichtig sei, sollte Musik als ein allgemeines Unterrichtsfach in der Schule gelehrt werden³⁷⁶.

Wenn wir heute, hundert Jahre später, auf diese Argumente zurückblicken, sehen wir, daß sie nicht vorurteilsfrei sind. Gleichzeitig verstehen wir, daß die starke Kritik an der traditionellen chinesischen Musik aus der politischen Demütigung Chinas seit dem Opium-Krieg folgte, der tiefgründige Zweifel an der eigenen Kultur verursachte. Die offizielle chinesische Musikkultur, bzw. die Ya-Yue (雅樂), stand immer im Zusammenhang mit dem kaiserlichen Hof und der feudalen Herrschaft und hatte sich deren Bedürfnissen unterzuordnen. Als sich durch das Eindringen der Westmächte die Schwächen und Unzulänglichkeiten des Qing-Regimes zeigten, wurde unter anderem auch die Aktualität der offiziellen Musikkultur in Frage gestellt. Die Intellektuellen, die ihre Meinungen zur Rettung der Nation, nicht aber zur Rettung des Regimes äußerten, waren sich dieser Situation bewußt. Aus musikpolitischer Notwendigkeit wurden Schullieder „erfunden“ und erhielten großes Echo. Die Entstehung der Schullieder war nicht Zufall, sondern ein Verlangen nach einer neuen Musik ohne historischen „Flecken“.

literarische Reform“ (文學改良芻議). Dies war die sogenannte Baihuawen-Bewegung (白話文運動), d.h. Befürwortung einer einfachen, direkten und wie das Sprechen leicht zu verstehenden Schriftsprache im Gegensatz zur klassischen Sprache. Der Vorschlag wurde rasch durch die Vierte-Mai-Bewegung (4. 5. 1919) in China verwirklicht. 13 Jahre vorher haben Liang und Zeng schon das Problem der klassischen Schriftsprache erkannt und verlangten deswegen leicht zu verstehende Liedertexte.

³⁷⁴ Liang Qichao (梁啟超, o. Jg.). *Yinbinshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話), S. 62.

³⁷⁵ In den 1909 und 1910 verkündeten Lehrplänen für die Grundschule wurde Musikunterricht als „Musiklieder“ (樂歌) bezeichnet. Später fügte man meist „Schullieder“ hinzu und hat Schullieder so verstanden, daß sie die am Anfang des 20. Jahrhunderts in Schulen häufig gesungenen Lieder waren.

³⁷⁶ Der Artikel von Fei Shi (匪石) stand in der Zeitschrift *Zhejiangchao* (浙江潮), Jg. 1903, Nr. 6 unter dem Titel „Worte zur Verbesserung der chinesischen Musik“ (中國音樂改良說). Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 38. Die originale Seitenangabe des Artikels hat Liu nicht genannt.

II. 2. Vertreter der Schullieder

Die drei wichtigsten Vertreter der Schullieder, Zeng Zhimin (曾志恣), Shen Xingong (沈心工) und Li Shutong (李叔同), studierten am Anfang des 20. Jahrhunderts in Japan und erlebten die dortige Musikkultur. Sie vertrauten wie viele patriotische Intellektuelle dem japanischen Schulsystem und brachten das japanische Modell der Schullieder nach China, um in der chinesischen Umgebung Ähnliches zu schaffen. Ihre Pionierarbeit und ihr Kontakt mit der ausländischen Musik läuteten die musikalische Akkulturation Chinas an den Westen im 20. Jahrhundert ein.

Zeng Zhimin (曾志恣, 1879-1929) wurde in Shanghai geboren. Sein Vater war ein erfolgreicher Kaufmann und unterstützte die Reformbewegungen, die auf eine konstitutionelle Monarchie zielten, was auch Zeng in seinem Denken beeinflusste. 1901 kamen Zeng und seine Frau zusammen nach Japan. Dem Wunsch seines Vaters folgend studierte er Jura. 1903 belegte er zusätzlich Kurse an der Tokyoer Musikschule (東京音樂學校)³⁷⁷ und beschäftigte sich bis zum Ende seines Japanaufenthaltes mit zahlreichen musikrelevanten Aktivitäten: Gründung des Yaya-Musikvereins 1904 (亞雅音樂會)³⁷⁸ und des National-Musikvereins 1905 (國民音樂會)³⁷⁹, Übersetzungsarbeiten für das Buch *Musiklehrbuch* (樂典教科書) 1904³⁸⁰ und ebenfalls 1904 für *Erste Schritte für Musiklehrer* (教授音樂初步), Artikelveröffentlichungen zur „Musiktheorie“ (樂理大意) 1903, zur „Musikpädagogik“ (音樂教育論)³⁸¹ und zum „Abriß der Harmonielehre“ (和聲略意) 1904³⁸² sowie die Zusammenstellung von Liederalben wie *Gesang und Lehrmethode* (唱歌及教授法) 1903, Sammlung von Liedern des Volkes (國民唱歌集) und *Einfache Märsche* (簡易進行曲) 1905³⁸³.

Als er 1907 nach China zurückkam, gründete er in Shanghai den „Musikalischen Sommerkurs“ (夏季音樂講習會)³⁸⁴ und das erste europäische Orchester in China³⁸⁵. In

³⁷⁷ Was Zeng in der Tokyo Musikschule gelernt hat und wie lange das Studium dauerte, ist beides nicht bekannt.

³⁷⁸ Das Ziel des Yaya-Musikvereins (亞雅音樂會) lautete: Unterstützung und Entwicklung von Musik in Schule und Gesellschaft und Anregung des Bürgersinns. Außerdem gab es noch zwei zum Verein gehörende Unterrichtskurse, nämlich Gesang und Militärmusik.

³⁷⁹ Zeng als einer der Verantwortlichen vom National-Musikverein (國民音樂會) ordnete die Lehrpläne für Militärmusik, Orchesterspiel und den allgemeinen Kurs an.

³⁸⁰ Das Erscheinungsjahr ist umstritten. Liu Ching-chih glaubt, daß *Musiklehrbuch* im Jahre 1904 herausgegeben wurde. Han Kuo-huang meinte aber ein Jahr später, 1905.

³⁸¹ Der Artikel „Musikpädagogik“ wurde in der von Liang Qichao (梁啟超) als Chefredakteur veröffentlichten *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報), Jg. 1904, Nr. 14 und 20 abgedruckt.

³⁸² Dieser Artikel könnte die am frühesten erschienene Vorstellung des europäischen Harmonieverständnisses sein.

³⁸³ Diese Alben sind meistens verloren. Wir können nur die Titel in der Werbung der Zeitschrift *Aufwachender Löwe* (醒獅), Jg. 1905, Nr. 1 finden. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 47.

³⁸⁴ Die Lehrfächer des „Musikalischen Sommerkurs“ (夏季音樂講習會) waren umfangreicher als der

Gesang und Lehrmethode (唱歌及教授法) finden sich die von ihm arrangierten chinesischen Schullieder in einem Vergleich der Fünflinien-Notation mit der Ziffer-Notation (簡譜), nämlich „Militärübung“ (練兵), „Frühlingsausflug“ (春遊), „Yangtse“ (揚子江), „Seeschlacht“ (海戰), „Neu“ (新) und „Herbstinsekt“ (秋蟲). Angenommen „Seeschlacht“ (海戰, Musikbeispiel 4) wurde von Zeng komponiert, so war seine Kompositionstechnik nicht so reif wie die der anderen Schulliedkomponisten Shen Xingong (沈心工) und Li Shutong (李叔同)³⁸⁶. Er könnte noch einige Schullieder außer des Arrangements komponieren. Aber diese Vermutung ist nicht nachvollziehbar.

Der wichtigste Beitrag zur chinesischen Neuen Musik von Zeng waren seine Arrangements und die Schriften zur Reform der modernen chinesischen Musik. Er hat sich bei den Übersetzungen und selber geschriebenen Texte viel Mühe gegeben und forderte einfach zu verstehende Worte, die sowohl leicht zu singen waren, als auch dem erzieherischen Ziel entsprachen. Die Melodien betrachtete er, da sie sich von japanischen und europäischen Liedern ableiteten, als provisorisch: Die ausländischen Melodien paßten seiner Meinung nach nicht mit den chinesischen Texten zusammen. Allerdings sei es notwendig, solange ausländisches Material zu benutzen, bis sich eine heimische Musikkultur entwickelt habe, eine neue chinesische Musik für das 20. Jahrhundert³⁸⁷.

Um die chinesische Musik reformieren zu können, wollte Zeng zuvor geklärt haben, was ihr Schwachpunkt sei. Seiner Meinung nach waren an der Rückständigkeit der traditionellen chinesischen Musik die Uneinsichtigkeit der Verantwortlichen schuld, ihre Arroganz und ihr Stolz auf die archaische Musik. Deswegen böte die chinesische Musik eigentlich wenig Möglichkeit zur Reform, sondern sie müsse von Grund auf „zerstört“ werden. Die neue chinesische Musik sollte sich von der Musik der feudalen Herrschaft unterscheiden, sich sozialen Reformen anpassen und die Entwicklung der Gesellschaft in Richtung auf Fortschritt unterstützen. Sollte es nicht möglich sein, daß zukünftige chinesische Musik mit der europäischen Musik auf gleicher Ebene steht, daß zukünftige chinesische Musiker mit den europäischen Musikern konkurrieren?³⁸⁸ Seine kritische Einstellung zur traditionellen Musik und seine Erwartungen an eine neue chinesische Musik eröffneten einen Kontroverse, die im 20. Jahrhundert immer wieder

Unterricht in dem von ihm in Japan gegründeten Yaya-Musikverein (亞雅音樂會) und im National-Musikverein (國民音樂會), z.B. europäische Musiktheorie, Harmonielehre und Instrumente (wie Orgel, Trompete, Flöte, Trommel usw.).

³⁸⁵ Das von seinem Vater gestiftete Waisenhaus hatte eine Musikabteilung, die von Zeng geleitet wurde. In ihr gab es ein Orchester mit vierzig Leuten. Ein kostbares Photo von diesem Orchester ist abgebildet in *Zeitschrift für Pädagogik* (教育雜誌), Jg. 1911, Feb. Nr. 1. Es ist zu vermuten, daß das Orchester zwischen 1909-1910 gegründet worden ist. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 48.

³⁸⁶ Liu (1998), ebd., S. 49f.

³⁸⁷ Ebd., S. 51.

³⁸⁸ Das Argument für Fragmentarisches im Vorwort von *Musiklehrbuch* (樂典教科書, 1904) siehe Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987). On the „School Songs“. Written in the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeit des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (碩士學位論文集·音樂卷), S. 134; Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 51.

diskutiert wurde und bis heute kein Ende gefunden hat: Ist die traditionelle Musik Chinas wirklich rückständig? Was ist neue chinesische Musik?³⁸⁹

Die eifrige Arbeit von Zeng hat viel zur Verbreitung der europäischen Musiktheorie und Etablierung der modernen Musikerziehung beigetragen. Der Reformler Liang Qichao (梁啟超) lobte ihn:

„Zeng Zhimin aus Shanghai studierte viele Jahre an der Tokyoer Musikschule. Er war der Anfang unserer modernen Musikgeschichte.“³⁹⁰

2) Shen Xingong (沈心工, 1870-1947) wurde wie Zeng Zhimin in Shanghai geboren. Nach dem Studium der chinesischen klassischen Literatur und erfolgreichem Bestehen der kaiserlichen Beamtenprüfung, fing er 1897 an, westliche Mathematik, Physik und Englisch am Nanyang College (南洋公學) in Shanghai zu studieren. 1902 belegte er für ein Jahr Pädagogik am Hongwen College (弘文學院) in Tokyo und organisierte „Musiklehrkurse“ (音樂講習會). Als er 1903 nach China zurückkam, richtete er Musikstunden an der Grundschule des Nanyang Colleges ein. Dies geschah noch vor der Abschaffung der Beamtenprüfung 1905³⁹¹ und der von der Qing-Regierung eingerichteten Musikkurse an Mädchen- und Knabenschulen 1907 und 1909 und wurde als eine Pioniertat angesehen. Von diesem Zeitpunkt an waren seine Musikaktivitäten mit der Entwicklung der chinesischen Schullieder fest verbunden.

Im Unterschied zu Zeng Zhimin (曾志恣) beschäftigte Shen sich nur mit der praktischen Arbeit an Arrangements. Während seiner Lehrtätigkeit (1903-1927) verarbeitete er insgesamt über 180 Lieder, darunter ca. 160 Lieder mit neuen chinesischen Texten und ausländischen und chinesischen volkstümlichen Melodien, sechs davon von ihm selbst komponiert; auch die Texte der restlichen Lieder entstammten seiner Feder, allerdings handelte es sich dabei um chinesische Kompositionen³⁹². In seinen Arrangements schätzte er die westlichen Melodien mehr als die japanischen:

„Als ich anfang, Schullieder zu arrangieren, wählte ich zunächst japanische Melodien. Seit einigen Jahren habe ich sie satt und benutze westliche Melodien. Die japanische Melodiebewegung ist meist ordentlich und wohlklingend, aber oft auch zurückhaltend und nach innen gekehrt. Die westliche Melodiebewegung ist meist klar und stellt ein harmonisches Ganzes oder einen geschickten Übergang dar. Das ist ein eleganter Stil.“³⁹³

³⁸⁹ Die Kontroverse wurde im Teil II, V.2 „Musikästhetische Kontroverse“ vorgestellt.

³⁹⁰ Liang Qichao (梁啟超, o. Jg.). *Yinbingshi Gedichtsbuch* (飲冰室詩話), S. 62.

³⁹¹ Nach der Abschaffung der Beamtenprüfung wurde erst die neue offizielle Schule eingerichtet, in die Musikunterricht eingebracht wurde.

³⁹² Seine eigenen Kompositionen sind im folgenden: „Gelber Fluß“ (黃河), „Soldatenwaffen“ (軍人的槍彈), „Zur Revolution muß man zuerst die Menschenherzen revolutionieren“ (革命必先革人心), „Lied der Lotosblume“ (採蓮曲), „Lied des Jinyu Qin-Vereins“ (今虞琴社社歌) und „Aufhören zu trauern“ (輟悼歌). Über die Zahl und die Titel der von Shen arrangierten Lieder siehe Hsu Tsang-houi/Shen Xia (許常惠/沈洽, hrsg., o. Jg.). *Shen Xingong* (沈心工), S. 38f.

³⁹³ Kompilationserklärung aus *Liedersammlung für die Schule* (revidierte Ausgabe) (重編學校歌唱集),

Die Lieder sind in den folgenden Alben herausgegeben:

- *Liedersammlung für die Schule*, Bd. I, 1904 (學校唱歌集).
- *Liedersammlung für die Schule*, Bd. II, 1906 (學校唱歌集).
- *Liedersammlung für die Schule*, Bd. III, 1907 (學校唱歌集)³⁹⁴.
- *Liedersammlung für die Schule* (revidierte Ausgabe), Bd. I-VI, 1911 (重編學校唱歌集).
- *Liedersammlung der Republik*, Bd. I-IV, 1912 (民國唱歌集).

Schließlich hat Shen 1936 mit Unterstützung des in China sehr berühmten Komponisten Huang Zi (黃自)³⁹⁵ *Xingong-Liedersammlung* (心工歌曲集) veröffentlicht, eine revidierte Ausgabe der früher von ihm herausgegebenen Schullieder mit neuen Werken.

Shen galt als der gesellschaftspolitische engagierte Textschreiber und Musiker bei seinen erzieherischen Aktivitäten. Seine Texte stellten den Impuls der Zeit dar, was besonders sinnvoll für die sich verändernde Gesellschaft damals war. Seine Themen sind vielfältig:

- Patriotischer Geist, besonders Bereitschaft für die nationale Verteidigung: „Männer sind in erster Linie sehr ambitioniert“ (男兒第一志氣高, Musikbeispiel 5), „Gelber Fluß“ (黃河, Musikbeispiel 6), „Landsmann, Landsmann, du mußt die Nation lieben“ (同胞同胞須愛國), „Die Waffen der Soldaten“ (軍人的槍彈).
- Befürwortung der demokratischen Revolution: „Revolutionssoldaten“ (革命軍), „Schönes China“ (美哉中華).
- Frauenbefreiung: „Schmerzen der gebundenen Füße“ (纏足的苦), „Lied einer Schülerin“ (女學歌).
- Ironische Kritik an chaotischer Politik: „Zur Revolution muß man erst die Menschenherzen revolutionieren“ (革命必先革人心), „Puppentheater“ (木人戲).
- Soziale Mißstände: „Waisenhaus“ (孤兒院), „Froschquaken unter Mondschein“ (月下蛙鳴), „Traidellied“ (拉繹歌), „Schmetterling komm“ (蝴蝶來).
- Naturbeschreibung: „Lied der Lotosblume“ (採蓮曲, Musikbeispiel 7).
- Ermutigung zum fleißigen Lernen: „Abendschule der Gesellschaft“ (平民夜校), „Seeschiffahrt“ (航海船).

In den von ihm zusammengestellten Lieder-alben werden nicht nur viele ausländische Melodien vorgestellt, sondern auch chinesische volkstümliche Melodien z.B. „Schmerzen der gebundenen Füße“ (纏足的苦) wurde mit der Melodie „Mengjiangnǚ“

in: *bed.*, S. 45.

³⁹⁴ Diese drei Lieder-alben sind die frühesten Musikbücher in der modernen Musikerziehung. Sie waren damals sehr verbreitet in der Schule und waren bei den Schülern sehr beliebt.

³⁹⁵ Über Huang Zi siehe S. 147.

(孟姜女) und „Teepflücklied“ (採茶歌) mit der Melodie „Fengyangge“ (鳳陽歌) arrangiert. Sie folgen im Prinzip einfachen Rhythmen charakterisiert, damit die Schüler sie leichter lernen konnten (Musikbeispiel 8). Darüber hinaus ist einem Notenwert meist nur ein Wort zugeordnet. Shens eigene Kompositionen folgten ebenfalls diesem schlichten Idiom.

Das 24-taktige Lied „Gelber Fluß“ (黃河, Musikbeispiel 6) hat keine eindeutige Formstruktur, kann aber in 3 Fragmentteile gegliedert werden. Wenn Takt 1-8 als Teil A, und Takt 9-20 als Teil B gelten, können Takt 20-24 als Teil C oder Teil A' angesehen werden. Mit Teil A und Teil B verglichen ist Teil C, bzw. Teil A' zu kurz. Es fehlt eine umfassende Konzeption und es könnte sein, daß das Lied nur eine Kompositionsübung war. Die anderen Kompositionen sind ebenfalls Versuche in der neuen westlichen Musiksprache. Im Vergleich zu japanischen Schulliedern, die seit der Meiji-Restauration (1867-1912) den volkstümlichen japanischen Stil mit der europäischen Kompositionstechnik verbanden, fanden die chinesischen Schullieder am Anfang des 20. Jahrhunderts keinen eigenen Weg im musikalischen Akkulturationsprozeß. Obwohl Kritik an seinen Kompositionen nicht ausblieb, waren sie doch beliebt. Ihrer leichten Verständlichkeit und des guten Sprachgefühls wegen sind die von Shen bearbeiteten Lieder in Mode gekommen. Li Shutong (李叔同) bemerkt³⁹⁶:

„Die, die Lieder lernen, verstehen noch nicht viel von der Tonleiter, trotzdem singen sie mit Freude das Lied 'Männer sind in erster Linie sehr ambitioniert' (男兒第一志氣高, Musikbeispiel 5). Diejenigen, die das Harmonium lernen, verstehen noch nicht viel von der Technik, trotzdem spielen sie 5566553.“³⁹⁷

Die Lieder von Shen wurden über die Schulen hinaus in der Gesellschaft bekannt. Wegen ihres signifikanten Einflusses auf die Schüler und das Volk und seiner eifrigen Pionierarbeit wurde Shen der „Vater der Schullieder“ genannt. Im Vorwort der *Liedersammlung für die Schule*, Bd. II, 1906 (學校歌唱集) lesen wir zum Ziel der Schullieder von Shen:

„Der Wunsch von Shen ist es, die Gesellschaft zu verbessern. Als notwendig hierfür betrachtet er die moralische Erziehung. ... An den Kindern schon kann man erkennen, wie sie sich später entwickeln werden. Der Wille der kleinen Kinder soll deswegen dahingehend angeregt werden, daß sie mit anderen Leuten harmonisch auskommen und den Patriotismus lernen.“³⁹⁸

Außerdem meinte Shen, daß Liedersingen hilfreich sei, schlechte Moral fernzuhalten³⁹⁹.

³⁹⁶ Li Shutong (李叔同). Zuofei Lu (昨非錄), in: *Kleine musikalische Zeitschrift* (音樂小雜誌, 1906). Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 57.

³⁹⁷ 5566553, die Melodie in den anfangs Takten von „Männer sind in erster Linie sehr ambitioniert“ (男兒第一志氣高), nach der Ziffer-Notation, in der Fünflinien-Notation GGAAGGE.

³⁹⁸ Das Vorwort wurde von Chen Maozhi (陳懋治) geschrieben. Siehe Hsu Tsang-houi/Shen Xia (許常惠/沈洽, hrsg., o. Jg.). *Shen Xingong* (沈心工), S. 44.

³⁹⁹ Kompilationserklärung vom *Liedersammlung für die Schule* (revidierte Ausgabe) (重編學校唱歌集),

Musikerziehung in der Schule sollte mit moralischer Erziehung gleichgesetzt werden, um das Leben des Volkes zu ordnen und gute Sitten zu schaffen. Das Denken konnte sich nicht der musikalischen Erwartung des Konfuzianismus entziehen. In der archaischen Zeit wie am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Musikwirkung immer mit den Wünschen für die Entwicklung der Gesellschaft in Verbindung gebracht.

3) Li Shutong (李叔同) wurde 1880 in Tianjin (天津) geboren. Seit seiner Jugendzeit zeigte er großes Interesse für Malerei und Literatur. Ab 1905 lernte er Ölmalerei in Japan ein Jahr später (1906) Klavier. Nachdem er 1910 nach China zurückkam, lehrte er Malerei und Musik in verschiedenen pädagogischen Colleges. 1918 bekehrte er sich zum Buddhismus und ging ins Kloster. In seiner mehr als zehn jährigen musikalischen Aktivität (1905-1918) hat er insgesamt ca. 100 Schullieder arrangiert, die in den Bänden *Fünzig berühmte chinesische Lieder* (中文名歌五十曲)⁴⁰⁰ und *Frisches Liederalbum* (清涼歌集) herausgegeben wurden.

Li unterstützte wie viele damalige Intellektuelle die „Reform der Hundert Tage“ (百日維新) und empfand die demütigende politische Lage als schmerzvoll. Bevor er Musik in Japan lernte, arrangierte er 1905 die volkstümliche Melodie „Laoliuban“ (老六板)⁴⁰¹ mit seinem eigenen Text „Vaterlandslied“ (祖國歌):

*„Mein Land ist das älteste in der Welt, mein Volk das größte. ... Wer hat mit uns zum Schwert gegriffen. Oh! Großes Volk, wer kann mit uns den Tag des Friedens feiern?“*⁴⁰²

Wegen der Verbreitung dieses Liedes in der Schule ist Li schon im Jahre 1905 als Vertreter der Schullieder bekannt geworden⁴⁰³.

In der 1906 von Li in Japan veröffentlichten Zeitschrift *Kleine musikalische Zeitschrift* (音樂小雜誌) beschrieb er seine Ansichten zur Wirkung der Musik auf die Gesellschaft. Das Wesen der Musik könne die Menschen tiefgreifend anregen. Moralvorstellungen sollten mit ihrer Hilfe gebildet werden, um die Vollkommenheit der Gesellschaft zu fördern. Musik wirke sich positiv auf das Gemüt und die geistige Schönheit aus. Im

in: ebd., S. 45.

⁴⁰⁰ Das Liederalbum wurde von seinem Schüler Feng Zikai (豐子愷), dem berühmten Maler, zusammengestellt und im Jahre 1927 herausgegeben.

⁴⁰¹ „Laoliuban“ (老六板) ist eine Variation aus der bekannten volkstümlichen Melodie „Laobaban“ (老八板), die durch das Hauptthema „Mi Mi La Re Do“, nämlich „Gong Gong Si Shi Sheng“ (工工四尺上) in der Gongchi-Notation (工尺譜) gekennzeichnet ist. „Si“ bedeutet eine Oktave tiefer als „Wu“ (五). Siehe S. 113.

⁴⁰² Der ganze Text siehe Qin Qiming (秦啓明, 1993). *Mönchmeister Hong Yi. Vortragsalbum von Li Shutong* (弘一大師·李叔同演講集), S. 321.

⁴⁰³ Der Musikwissenschaftler Zhang Jingwei (張靜蔚) hat aber Einwände gegen die Urheberschaft des Liedes vorgebracht. Sein Text war mit dem Text des Liedes „Bürgerlied“ (國民歌), das in der *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報), Jg. 1904, Nr.3 abgedruckt war, völlig identisch außer einigen Worten. Die arrangierte Melodie „Laoliuban“ (老六板) wurde von den in Japan studierenden Studenten nach Shanghai mitgebracht. Li hat nur das Lied notiert. Das ausführliche Argument siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 63.

Vergleich zur westlichen Musik, die sich von ihrem griechischen Ursprung ausgehend immerzu weiter entwickle, sei die chinesische Musik wie ihre unterdrückte Heimat klanglos versunken⁴⁰⁴. Er bekräftigte die erzieherisch-gesellschaftliche Funktion der Musik und sagte, daß er der seiner Meinung nach rückständigen chinesischen Musik nicht nachtrauere, sondern sie vielmehr reformieren wolle.

Ein besonderes Merkmal seiner Lieder war das Zusammenspiel von eleganter chinesischer Gedichtssprache und Melodie. Im Vorwort des von ihm 1905 zusammengestellten *Liederalbums der klassischen Literatur* (國學唱歌集) schreibt er:

„Das kanonische Buch der Musik (樂經) ist angeblich verlorengegangen. Die Gedichtserziehung ist verfallen. Die Moral bestand nicht mehr. Die Geistigkeit ist untergegangen. Seit drei Jahren stellen Herr Zeng Zhimin (曾志忞) und Herr Shen Xingong (沈心工) uns die westliche Musik vor. Die Kritiker loben, daß die musikalischen Grundsätze von ihren Liedern nicht gesenkt wurden. ... Aber letztlich ist in Schulliedern die elegante Gedichtssprache verlorengegangen. Dies war keine gute Idee. Ich mache mir deswegen Sorgen, beschäftige mich mehr mit klassischer Literatur und habe das Album herausgegeben. ... Die Lieder sind entweder neu komponiert oder von den traditionellen Melodien entnommen.“⁴⁰⁵

Die von Li geschriebenen Texte sind darum besonders lyrisch, anders als die einfach gehaltenen von Shen, wenn auch sein Bekenntnis zum Buddhismus die Kritik erhielt, daß er negative Gedanken in seine Lieder eintrüge und seine späteren Texte nicht so patriotisch orientiert seien⁴⁰⁶.

Die von Li Shutong selbst komponierten Schullieder zeigten einen gewissen Fortschritt gegenüber den Werken von Shen Xingong (沈心工). Er schrieb Klaviersonaten im europäischen Musikstil⁴⁰⁷, so daß seine Lieder eine ordentliche Form bekamen. Das Lied „Frühlingsausflug“ (春遊, Musikbeispiel 9), für dreistimmigen Chor, hat eine klare AABA-Form. Die musikalische Bewegung ist sehr klar und schlicht, während im Takt

⁴⁰⁴ Der originale fragmentarische Text ist von Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987). On the „School Songs“. Written in the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeiten des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集·音樂卷), S. 144; Qin Qiming (秦啓明, 1993). *Mönchmeister Hong Yi. Vortragsalbum von Li Shutong* (弘一大師·李叔同演講集), S. 319f. zitiert.

⁴⁰⁵ Das Vorwort zitiere ich aus Qin Qiming (秦啓明, 1993), ebd., S. 322.

⁴⁰⁶ Der klassische Musikliterat Ji Liankang (吉聯抗) hat die Texte von Li analysiert und daraus geschlossen, daß sein Rückzug vom irdischen Leben und seine religiöse Bekehrung in einigen Liedern erkennbar sei, z.B. „Blumenfall“ (落花), „Mond“ (月), „Glockenklang am Abend“ (晚鐘). Die ausführlichen Texte siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 62-68. Die Gegenstimme siehe Qian Renkang (錢仁康). Warum Li Shutong ins Kloster ging (李叔同出家緣由), in: *The Art of Music* (音樂藝術), Jg. 1990, Nr. 4, S. 33. Der Autor erklärt mit Beispielen, daß Li immer Patriotismus besaß. Li hat sogar im Jahre 1937 ein patriotisches Lied bearbeitet, Li's Motto war „zum Buddhismus bekehrt vergißt man nicht, die Nation zu retten“.

⁴⁰⁷ Im Vorwort des *Liederalbums von Li Shutong* (李叔同) hat Feng Zikai (豐子愷), der Schüler von Li war, angedeutet, daß er schon mal eine Sonatenkomposition von Li gehört hat. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 72.

12 die erste Stimme eine einfache Modulation vornimmt. Prinzipiell ist einem Wort eine Note zugeordnet. An diesem einfachen Lied läßt sich ein wichtiger Schritt erkennen, den Li Shutong für die moderne chinesische Musikgeschichte getan hat, nämlich die Komposition von Chorliedern mit einfacher Modulation, die Verwendung der Fünflinien-Notation und die Klavierbegleitung.

Die drei Vertreter der Schullieder hatten aufgrund einer beschränkten musikalischen Umgebung wenig Kontakt mit westlicher Musik⁴⁰⁸ und fingen ihre Musikaktivitäten erst in Japan an. Shen Xingong kehrte als Erster von den dreien nach China zurück. Obwohl er kein ordentliches Musikstudium abgeschlossen hatte, brachte er die Entwicklung der Schullieder voran. Die von ihm verarbeiteten Melodien und Texte waren einfach und erzieherisch orientiert. Der musikalische Stil hatte in den 20er und 30er Jahren Einfluß auf die popularisierten Massenlieder.

Zeng Zhimin war damals wegen seiner Musikaktivitäten und Schriften über die westliche Musiktheorie ziemlich bekannt, heute kennt man seinen Namen fast nicht mehr⁴⁰⁹, weil die von ihm arrangierten Schullieder nicht gesungen wurden.

Li Shutong dagegen war aufgrund seiner vielen Talente, der Bekehrung zum Buddhismus und des lyrischen Musikstils immer wieder Gegenstand von Untersuchungen⁴¹⁰. Das von ihm arrangierte Lied „Abschied“ (送別, Musikbeispiel 10)⁴¹¹ wird sogar heute noch immer zum Abschlußfest von der Schule in Taiwan gesungen, während die meisten anderen Schullieder heute nicht mehr erklingen.

II. 3. Republikanische Revolution

Wenn man behaupten möchte, daß das konfuzianische Musik-Politik-Verhältnis bis ins 20. Jahrhundert fortlebte, vor allem die Idee, daß das Herz des Menschen von äußeren Dingen angeregt werde und sich in Musik ausdrücke, sind Schullieder bestimmt ein aktueller Nachweis dafür. Gleichzeitig ließen sie eine neue Stimmung hören und stellten das Krisengefühl der Intellektuellen heraus. Meist konzentrierten sich die Themen

⁴⁰⁸ Die erste ordentliche Musikhochschule wurde in Shanghai (上海) 1927 gegründet. Vorher gab es nur eine außerschulische Aktivität, die mit der westlichen Musik zu tun hatte, nämlich der im Jahre 1916 eingerichtete „Musikverein der Beijing Universität“ (北京大學音樂團). Wir wissen heute nicht, ob die drei Vertreter der Schullieder die westliche Musik schon privat in China kennenlernten, bevor sie in Japan studierten. Aber mit Sicherheit war die Information zur westlichen Musik damals sehr beschränkt.

⁴⁰⁹ Seine Wiederentdeckung verdankt er Han Kuo-huang (韓國鏞), der Zeng Zhimin in den 80er Jahren vorstellte. Siehe Wiederuntersuchung des Lebenslaufs Zheng Zhimin (曾志恣生平再探), in: *Musikschriften von Han Kuo-huang*, Bd. I (韓國鏞音樂文集(一)), 1990, S. 145-154.

⁴¹⁰ Zeng wurde durch den Musikethnologen Han Kuo-huang (韓國鏞) erst wieder bekannt, und Shen wurde erst wieder auf Grund der an ihn erinnernden Biographie *Shen Xingong*, die zu seinem 120. Geburtstag herauskam beachtet. Li war immer bekannt, und es gibt zahlreiche Untersuchungen zu ihm. Siehe Literaturverzeichnis.

⁴¹¹ Das Lied „Abschied“ (送別) ist das von John Pordway komponierte Lied „Dreaming of home and mother“.

darauf, wie die verlorene Würde Chinas wieder gewonnen werden könne. Im Anblick herrlicher Landschaften und historischer Erfolge sollte das patriotische Volk seine in ernster Gefahr liegende Nation retten und die unrechte Behandlung durch westliche Länder anklagen, um ein neues China aufzubauen.

Das Lied „Chinas Jungen“ (中國男兒, Musikbeispiel 11) ist ein typisches Beispiel hierfür. Die Melodie ist auf Basis des japanischen Liedes „Alter Eimer im Internat“ (寄宿舍裡的舊吊桶) arrangiert. Am Anfang wird derselbe Ton mit den Worten „Chinas Jungen“ wiederholt. Dies läßt die Musik wie einen Appell klingen. Nach einer zweimal ähnlichen musikalischen Bewegung (Takt 1-4 und Takt 5-8) steigt die Melodie in einem mit Achteln betonten Rhythmus immer aufwärts bis zum Ende des Liedes, wobei der Text die Themen schöne Landschaften und mutige Verteidigung Chinas in Verbindung bringt.

Kurz vor der republikanischen Revolution dienten Schullieder als Propaganda für demokratisches revolutionäres Denken und machten vielen Revolutionären Mut. Das Lied „Wann wachen wir auf?“ (何日醒, Musikbeispiel 12) wurde zum Beispiel in revolutionären Versammlungen zur Stärkung der Gesinnung gesungen⁴¹².

Manche regionalen Zeitschriften veröffentlichten patriotische Schullieder, z.B. die Zeitschrift *Yunnan* (雲南), Jg. 1907, Nr. 6, das Lied „Yunnans Jungen“ (雲南男兒), das die jungen Männer Yunnans dazu anregen sollte, ihre Lage zu verbessern und ein China aufzubauen, das stärker als westliche Länder ist.

Qiu Jin (秋瑾, 1875-1907), die berühmteste Frau in der chinesischen Revolutionsgeschichte, verbreitete ihre Freiheitsideen und Ansichten zur Frauenbefreiung ebenfalls durch Schullieder. Das Lied „Für das Recht der Frauen eintreten“ (勉女權, Musikbeispiel 13), in Ziffer-Notation in der von ihr als Chefredaktorin herausgegebenen *Chinesischen Frauenzeitung* (中國婦女報), Jg. 1907, Feb. Nr. 2, veröffentlicht, appellierte an Frauen, sich von der Unterdrückung der alten feudalen Gesellschaft zu befreien und an der sozialen Reform teilzunehmen. Außerdem sind noch neun weitere Lieder in der von ihr zusammengestellten Zeitschrift *Frauenwelt* (女子世界), Jg. 1907, Juni, Nr. 6, zu finden, z.B. „Frauenvolk“ (女國民), das Frauen wie Männer ermutigte, der Nation Ehre zu machen; „Soldatin“ (女軍人), dessen Text sich auf die legendäre Soldatin „Hua Mulan“ (花木蘭) bezog, um die Frauen zur Teilnahme an der Revolution zu ermutigen⁴¹³.

⁴¹² Das Lied „Wann wachen wir auf?“ (何日醒) wurde in der von Shen Xingong (沈心工) zusammengestellten *Liedersammlung für die Schule*, Bd. I (1904) veröffentlicht und war nur ein kleiner Teil von der originalen japanischen Melodie „Danangong“ (大楠公), deren Text den mutigen Soldatenvater und den ebenso mutigen Soldatensohn im Krieg beschreibt. Der Komponist ist nicht von Shen notiert, deswegen ist dies heute umstritten. Siehe Shi Lei (石磊). The Thematic Origin of Three School-Songs (三首 „樂歌“ 曲源), in: *Journal of the Central Conservatory of Music* (中央音樂學院學報), 1986, Nr. 1, S. 61f; Jin Cheng-zun (金成俊). The Origin of Three School Songs (也談三首 „樂歌“ 的曲源), in: ebd., 1989, Nr. 3, S. 57. Das Lied wurde in der heimlich stattfindenden Versammlung der Wubei-Schule (武備學堂) gesungen, wobei die Revolutionäre sich im starken Regen kräftig bewegten, in: *Memoiren der Xinhai-Revolution* (辛亥革命回憶錄), Bd. I, S. 456. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 84.

⁴¹³ Liu (1998), ebd., S. 85f.

Nachdem der republikanische Aufstand am 10.10.1911 in Wuchang (武昌) Erfolg hatte, feierten viele Schullieder den Triumph im Namen der Demokratie, z.B. „An Anthem commemorating the Taiwan Repatriation Day“ (光復紀念, Musikbeispiel 14). 1912 wurde *Liederalbum des republikanischen Volkes* (共和國民唱歌集) veröffentlicht, in dem Schullieder gesammelt waren, deren Themen mit der republikanischen Revolution in Zusammenhang standen, z.B. „Revolutionäre Frauenarmee“ (女革命軍, Musikbeispiel 15) mit der volkstümlichen Melodie von „Mengjiangnü“ (孟姜女)⁴¹⁴, „Marschlied“ (行軍歌, Musikbeispiel 16), das von Shen Xingong (沈心工) arrangierte Lied „Revolutionäre Armee“ (革命軍, Musikbeispiel 17). Insgesamt sind von den Revolutionsschulliedern heute noch ca. 110 bekannt⁴¹⁵.

Im Vergleich zum Text, der auf die politische Ideale abzielte, ließen die komponierten Melodien wenig eigenen Charakter erkennen. Zum Beispiel folgt das Lied „Erinnerung an die Gründungszeit der Republik“ (中華大紀念, Musikbeispiel 18) zwar dem gleichen Musiksatz am Anfang und am Ende, trotzdem ist die ganze musikalische Linie umständlich und weist keine deutliche Formstruktur auf.

Anscheinend war die westliche Kompositionstechnik damals in China noch nicht bekannt. Zur Harmonielehre hatte Zeng Zhimin (曾志忞), wie erwähnt, den Artikel „Abriß der Harmonie“ (和聲略意) übersetzt, über Formlehre und Kompositionstechnik ist in der Literatur jedoch nichts zu finden, so daß wir nicht wissen, ob es damals schon Material dazu auf Chinesisch gab. Obwohl die eben besprochenen Lieder noch ausländische Mustermelodien imitierten, wurde mit ihnen zumindest eine neue Phase musikalischen Schaffens in China eröffnet.

II. 4. Auswertung

Das Ende der Qing-Regimes war die Zeit der politischen Demütigung. Parallel zur Verbreitung des Reformsdenkens, die Nation zu retten, entstand die in China völlig neue Gattung der Schullieder. Sie waren Teil einer aufklärenden Musikbewegung zuerst in den Schulen, dann in der ganzen Gesellschaft, und sie erschlossen der chinesischen Musik neue Entwicklungsrichtungen, wobei drei Merkmale auffallen:

1) Die neue Gattung hatte anders als die traditionelle chinesische Musik keinen schlechten Ruf. Die grundsätzlich auf der Konzeption der europäischen Musik basierenden Schullieder haben die Bewertung der traditionellen chinesischen Musik stark beeinflusst. Die zwei Hauptkategorien der chinesischen Musik, rituelle Musik (雅樂 Ya-Yue) und populäre Profanmusik, bzw. Zheng-Wei-Musik⁴¹⁶, befanden sich in einer kritischen Lage. Die von den konfuzianischen Gelehrten sehr hoch geschätzte rituelle Musik war bei den Intellektuellen nicht sehr angesehen. Sie hatte eine lange

⁴¹⁴ Shen Xingong hat das Lied „Schmerzen der gebundenen Füße“ (纏足的苦) mit der gleichen Melodie „Mengjiangnü“ (孟姜女) arrangiert. Siehe S. 106.

⁴¹⁵ Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 92f.

⁴¹⁶ Siehe Teil I, Kapitel V. „Rituelle Musik gegen Zheng-Wei-Musik“.

Tradition, die jedoch eng mit dem verhaßten Kaiserhaus verbunden war. Sie war von vornherein nicht für das Volk geschaffen und sollte kein gemeinsames Gefühl mit der Bevölkerung zum Ausdruck bringen⁴¹⁷. Die populäre Profanmusik war bei Intellektuellen ebenfalls verrufen. In der *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報) tauchte zum Beispiel die Kritik auf: „*Seit der Qin- und Han-Dynastie bis heute gab es nur Zheng-Musik. Es sind nur Schnulzen mit trauriger Atmosphäre und sie beherrschen das ganze Land. Wie können wir ein willensstarkes und mächtiges Volk haben?*“⁴¹⁸ Zeng Zhimin (曾志恣), ein Vertreter der Schullieder, brachte ebenfalls seine Haltung über die Rückständigkeit der traditionellen chinesischen Musik zum Ausdruck. Anti-traditionelles Musikdenken war am Anfang des 20. Jahrhunderts bei den Intellektuellen sehr populär, da politische Unzufriedenheit und Demütigung sie extreme Standpunkte zu denjenigen kulturellen Werten einnehmen ließen, die nicht konkurrenzfähig mit der westlichen Zivilisation zu sein schienen. Das von ihnen propagierte Freiheits-, Demokratie-, Gleichberechtigungs-, Wissenschafts- und Reformdenken, später auch Revolutionsdenken, brauchte einen neuen musikalischen Träger, der nichts mit der feudalistischen Unterdrückung zu tun hatte. Aufgrund der Anregung durch japanische Schullieder, die wiederum europäischen Liedern nacheiferten, entstanden chinesische Schullieder. Im *Liederalbum für die Schule* (學校歌唱集) der städtischen Schule Wuxi Chengnan (無錫城南公學校) lesen wir:

„*Wer hatte damit gerechnet, daß die ausschweifende Zheng-Wei-Musik sich mit der archaischen Musik vermischte und sie verlorengehen ließ. Zum Glück wurden europäische Lieder nach China eingeführt. Die Musikerziehung wurde dadurch reformiert. Dies ist für uns eine große Ehre.*“⁴¹⁹

Die neue Gattung der chinesischen Musik war zudem Sinnbild einer gemeinsamen Hoffnung, wenn ihre Lieder in großen Gemeinschaften gesungen wurden. Dies hatte es in der chinesischen Musikgeschichte selten gegeben⁴²⁰. Das musikalische Phänomen war nicht zufällig, sondern politische und musikalische Gegebenheiten wirkten hier zusammen.

2) Europäische Musik kam in direkten Kontakt mit der chinesischen Bevölkerung durch die Verbreitung der Schullieder in der Schule und der Gesellschaft. Obwohl man den kontinuierlichen Import der europäischen Musik bis auf die Ankunft der Missionare in der Ming-Dynastie zurückverfolgen kann, war europäische Musik nur am kaiserlichen

⁴¹⁷ Die Kritik von Fei Shi (匪石) war eine typische Meinung der damaligen Intellektuellen. Siehe S. 98

⁴¹⁸ *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報), Jg. 1902, Nr. 3. Ich zitiere aus Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987). On the „School Songs“. Written in the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeit des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (碩士學位論文集·音樂卷), S. 145.

⁴¹⁹ Ich zitiere aus Wu Zhao/Liu Dongsheng (吳釗/劉東升, 1990). *Umriß der chinesischen Musik* (中國音樂史略), S. 322.

⁴²⁰ Obwohl gemeinsames Singen von Liedern als Darbietungsform in China nicht fremd war, z.B. die Gelehrten sangen zusammen ein Gedicht, die höfischen Musiker sangen die Bankettmusik oder Ya-Yue, fehlt jedoch dieser traditionellen Singform ein kollektiver Wille, durch den bestimmte Gefühle und gemeinsame Ideale geäußert werden. In der Taiping-Bewegung haben die Mitglieder die Kirchenlieder zusammen gesungen. Dies zeigte schon den gemeinsamen Willen.

Hof zu hören gewesen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach dem Opium-Krieg, führten Missionare und andere Ausländer vermehrt europäische Musik nach China ein, aber nur die Oberschicht hatte die Gelegenheit, sie zu genießen. Einige wenige Ausnahmen gab es von dieser allgemeinen Tendenz: Der Taiping-Aufstand benutzte westliche Kirchenlieder mit chinesischen Texten für ihr Ritual; die europäische Militärmusik wurde für die moderne Militärausbildung in Tianjin (天津) verwendet; die von Missionen eingerichteten Kirchenschulen lehrten Musik mit dem Schwerpunkt „Kirchenlieder“. Europäische Musik war dem größten Teil Bevölkerung fremd. Erst nach der Popularität der Schullieder konnte europäische Musik in abgewandelter Form bekannter werden. Die Form des Liedes, eine kleine und unabhängige Musikeinheit in der europäischen Musik, war leicht zu akzeptieren, und Texte, das progressive Denken befürworteten, entsprachen dem Reformwunsch der Bevölkerung.

Darüber hinaus kamen auch westliche Musikinstrumente wie Harmonium, Klavier und Geige zunehmend in Gebrauch, Konzerte europäischer Musik fanden statt⁴²¹. Orchester wurden eingerichtet⁴²². Die zum Schreiben von Schulliedern verwendeten europäischen Notationen, Ziffer-Notation und Fünflinien-Notation, fanden Verbreitung und sind bis heute die gängigen Musik-Notationen in China. Die traditionelle „Gongchi-Notation“ (工尺譜)⁴²³ kam aus der Mode. Europäische Musik wurde als hochwertig betrachtet und beeinflusste die Entwicklung der chinesischen Musik im 20. Jahrhundert in allen Bereichen bei ständigen Kontroversen, ob die chinesische Musik in die richtige Richtung gehen würde.

3) Schullieder waren der erste Schritt auf dem Weg zu einer modernen Musikerziehung. In der alten Musikerziehung findet man wenig Vorbildliches, was sich auf Musik an sich bezog, sondern sie konzentrierte sich mehr auf das höfische Bedürfnis und persönliche Moralbildung. In der Westlichen Zhou-Dynastie wurde die Musikerziehung als ein wichtiger Bestandteil der Erziehung angesehen, wobei Konfuzius sie lobend empfohlen hat. Aber die Modernisierungsströmung änderte das Erziehungssystem, d.h. man mußte nicht mehr die amtlichen Prüfungsinhalte lernen, sondern hauptsächlich die westlichen Disziplinen. Musik, die durchgehend im Denken vieler chinesischer Philosophen als die moralische und geistige Bildung der Menschen galt, war praktisch wegen der kaiserlichen Beamtenprüfung seit vielen hundert Jahren vernachlässigt

⁴²¹ In der *Zeitung des neuen Volkes* (新民叢報), Jg. 1904, Nr. 3. stand ein Konzertbericht zu Sopransolo, Orgelsolo und vierhändigem Klavierspiel des Ehepaars Zeng Zhimin (曾志恣). Ich zitiere aus Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987). On the „School Songs“. Written in the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeit des chinesischen Kunstinstitutes. Musik-Volumen* (碩士學位論文集·音樂卷), S. 147.

⁴²² Zeng Zhimin (曾志恣) hat das erste europäische Orchester geleitet. Außerdem gab es das von Xiao Youmei (蕭友梅) gegründete Orchester der Beijing Universität.

⁴²³ Gongchi-Notation (工尺譜) ist die übliche Notationsweise im Volksgebrauch seit der Nördlichen Song-Dynastie. Sie benutzte die allgemein bekannten chinesischen Zeichen, z.B. Shang (上), Chi (尺), Gong (工), Fan (凡), Liu (六), Wu (五) und Yi (乙), um die Tonhöhe darzustellen. Der Name „Gongchi-Notation“ ist aus den zwei Worten „Gong“ und „Chi“ entstanden. Über die ausführliche Vorstellung dieser Notationsschrift siehe Stichwort „Notation“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 7 (1997), S. 399.

worden. Für die moderne Erziehung war Musik wieder von Belang und wurde in der modernen Schule nachgeholt. Die Erwartung an die moderne Musikerziehung wich im Grund genommen nicht vom Denken der konfuzianistischen Musikerziehung ab. Sie sollte der vollkommenen Erziehung dienen und den politischen Zweck erfüllen. Aber diesmal war die politische Absicht nicht vom Regime manipuliert, sondern die Musiker bestimmten sie selbst. Der Vertreter der Schullieder, Shen Xingong (沈心工) hat deutlich erwähnt, welche Absicht er mit den bearbeiteten Lieder verfolgte:

„Nationale Schande auszudrücken ..., aktuelle politische Lage zu beklagen.“⁴²⁴

Dies wichtige Ziel der Musikerziehung entsprach dem Wunsch vieler Intellektueller und wurde breit von ihnen propagiert. Deswegen hat man heute den Begriff „Schullieder“ für diese Lieder geprägt, die sowohl am Anfang des 20. Jahrhunderts in den neuen modernen Schulen gesungen wurden, wie ebenso den damaligen Zeitgeist widerspiegelten.

Viele Musikwissenschaftler halten die Schullieder für den Anfang der chinesischen „Neuen Musik“⁴²⁵. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts geht diese Neue Musik einen Weg der Verwestlichung und kehrt nicht mehr zur traditionellen chinesische Musik zurück. Wegen ihrer Pionierrolle wurden die Schullieder auch häufig scharf kritisiert: Sie seien nicht nur Teil einer Mischkultur, sondern sie seien auch Produkte der Idee „Nur Westliches ist am Besten“ (唯洋是尊) oder „Nur Europa in Ehren!“ (獨尊歐家). Die Vertreter der Schullieder seien alle Gläubige des Bekenntnisses, daß nur die allseitige Verwestlichung das Land retten könne. Es handele sich nicht um eine aktive Auswahl von Seiten der Chinesen, sondern um das Eindringen des Westens und seiner kolonisatorischen Kultur. Die Zusammenfassung dieser Meinungen zur Verteidigung der traditionellen Musik weist darauf hin, daß der Eingriff der ausländischen Mächte und ihrer Kultur und die falsche Bildung vieler Landsleute die Krise der Abwesenheit des chinesischen Subjekts verursachten. Aber wenn man mit Gelassenheit ohne Verklärung des Chinesischen an die damalige Situation denkt, stellt man fest, daß die westliche Zivilisation mit China auf allen Ebenen bereits zusammengestoßen war. Im

⁴²⁴ In der Erklärung zur *Liedersammlung für die Schule* (revidierte Ausgabe) (重編學校歌唱集, 1911) erwähnte Shen, warum seiner Meinung nach manche relativ schweren Texte, deren Lieder besonders für die damalige Situation geschrieben waren, beim Singen nicht fehlen dürften. Hsu Tsang-houi/Shen Xia (許常惠/沈洽, hrsg., o. Jg.). *Shen Xingong* (沈心工), S. 45.

⁴²⁵ Hsu Tsang-houi (許常惠) hat das Buch *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史話) 1970 veröffentlicht, in dem die Schullieder in die zweite „akzeptierte Phase“ unter dem Teil I „Verwestlichungsgeschichte der Musik in der Neuzeit“ (近代音樂的西化) eingeordnet wurden; Liu Ching-chih (劉靖之) betrachtet die Schullieder als den Keim der chinesischen Neuen Musik in *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集, 1998), im Unterschied zu der von Lǚ Ji (呂驥) in den 30er Jahren festgestellten „Bewegung der Neuen Musik“ (新音樂運動). Die „Bewegung der Neuen Musik“ hat folgende Aufgabe und folgenden Charakter: „Sie ist die kämpferische Befreiungswaffe der Massenbevölkerung und ein Mittel für die Darstellung und Widerspiegelung von Massenleben, -denken und -gefühl. Sie macht sich zur Aufgabe, die Bevölkerung aufzuwecken, zu erziehen und zu organisieren.“ Siehe Lǚ Ji. Aussicht der chinesischen Neuen Musik (中國新音樂的展望), in: *Licht* (光明, Guangming), Volumen 1, Nr. 5. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 2.

Akkulturationsprozeß befanden sich viele Bereiche z.B. Gesellschaft, Wirtschaft, Literatur, Politik und sogar Bekleidung in einer Umwälzung. Damit änderte sich die Lebensumgebung für die Ya-Yue Musik, genau gesagt, sie hatte allmählich ihre Funktion im Kaiserhaus verloren und wurde im demokratischen Regime nicht mehr gebraucht. Ebenso verlor die mit dem Alltagsleben sehr eng verbundene populäre Profanmusik wegen der Änderung der Lebensformen langsam von Generation zu Generation an Boden. Insofern tauchten die Schullieder als Anfänge der Neuen Musik rechtzeitig auf, während die traditionelle Musik weder zur Aufklärung der Bevölkerung beitrug, noch progressiven Ideen auf der politischen Ebene Ausdruck verleihen konnte. Die Schullieder und die Neue Musik waren in dem ästhetischen Verlangen völlig unabhängig von der Beschränkung der Li (禮) und haben sich nicht für eine hochwertigen Moral eingesetzt. Musikalisch hatten sie folgenden Merkmale:

- Sie sind deutlich von der traditionellen Musik unterschieden und haben keine Eigenschaft der traditionellen Musik geerbt.
- Sie basieren in ihrem Charakter auf der europäischen Musik, z.B. Tonart, Harmonie, Form, und benutzen Ziffer-Notation und Fünflinien-Notation.
- Sie beginnen mit ihrer Chormusik die chinesische moderne polyphonische Musik.
- Sie haben sich vor allem in Intellektuellenkreisen, unter Schülern und in der städtischen Bevölkerung verbreitet.

III. Ideologisierte Musik

III. 1. Massenlieder in den 20er und 30er Jahren

Die „Vierte-Mai-Bewegung“ (五四運動) bot dem Kommunismus eine gute Gelegenheit, seine Grundsätze zu propagieren und führte im weiteren Verlauf zur Gründung der chinesischen kommunistische Partei⁴²⁶. Aber schon vor dieser wichtigsten Bewegung des 20. Jahrhunderts in der chinesischen Geschichte war der Kommunismus in China bekannt geworden. Gleich wie die vielen anderen westlichen Philosophien, die am Anfang des 20. Jahrhunderts ins Chinesische übersetzt wurden, erschien das Kommunistische Manifest in Auswahl bereits 1905⁴²⁷. Von da an fanden laufend die wichtigen Schriften von Marx und Engel ihre chinesischen Übersetzungen. Sie wirkten besonders auf die Jugend ein, darunter Mao Zedong⁴²⁸. 1921 wurde die chinesische kommunistische Partei gegründet. Um das kommunistische Denken unter den Massen zu verbreiten und zum Arbeiter-und-Bauern-Kampf gegen den Imperialismus und die Warlords⁴²⁹ aufzurufen, wurden viele Massenlieder mit Unterstützung der chinesischen kommunistischen Partei seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts komponiert. Der chinesische kommunistische Musikwissenschaftler Wang Yuhe (汪毓和) beschreibt in seinem Buch *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史)⁴³⁰, das die typische Musikanschauung der chinesischen kommunistischen Partei vertritt, die damalige Situation :

⁴²⁶ „Vierte-Mai-Bewegung“ (五四運動) im weiteren Sinn bezieht sich auf die zwischen 1917-1921 entwickelte radikale politische und literarische Bewegung, in der die westliche Wissenschaft und Demokratie eifrig befürwortet wurden. Viele westliche Philosophien, darunter der Kommunismus als anti-traditionelle Kraft gegen den Konfuzianismus, verbreiteten sich. Außerdem entfalten sich die Studenten- und Arbeiterbewegung kräftig. Diese Situation war mit der Gründung der chinesischen kommunistischen Partei eng verbunden.

⁴²⁷ 1905 hat Zhu Zhixin (朱執信) einen Artikel „Kurzbiographien von deutschen Revolutionären“ (德意志革命家小傳) in der Zeitung *Minbao* (民報) veröffentlicht, in dem der Lebenslauf von Marx und Engel, die Schwerpunkte des Kommunistischen Manifests und der Kapitalismus vorgestellt wurden. Siehe Peng Ming (彭明, 1984). *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung* (五四運動史), S. 446. Aber Zhou Cezong (周策縱) nennt das Jahr 1906. Siehe Zhou Cezong (周策縱, 1981). *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung* (五四運動史), S. 439.

⁴²⁸ Während seines Aufenthalts zwischen September 1918 bis Anfang 1919 in Beijing war Mao Zedong ziemlich von westlichem Liberalismus und Anarchismus begeistert. Aber danach neigte er allmählich dem Kommunismus zu.

⁴²⁹ Warlords sind die unabhängigen Militärgouverneure, die eigenen Ressourcen und Armeen hatten. Die Warlords-Periode beginnt nach dem Tod von Yuan Shikai (袁世凱) 1916 und wurde mit den 1926 und 1928 organisierten Nordfeldzügen von Chiang Kai-shek beendet.

⁴³⁰ Das Buch ist eine bekannte Lektüre in der Musikhochschule zur chinesischen Musikgeschichte in der Neuzeit (ab 1840).

„Die wichtigen politischen Ereignisse, z.B. die Entstehung der Vierte-Mai-Bewegung, die Gründung der chinesischen kommunistischen Partei und der erste revolutionäre Bürgerkrieg⁴³¹, spiegeln sich in der Musik direkt und deutlich dadurch wieder, daß Mengen von revolutionären Arbeiter-und-Bauern-Lieder erscheinen, die das proletarische Revolutionsdenken zum Inhalt haben. Diese Lieder sind meist direkt zur Unterstützung des politischen Kampfes geschrieben und hatten keine geringe Bedeutung für den damaligen Revolutionskampf und das Aufwecken der Arbeiter-und-Bauernmassen. Die Komponisten waren revolutionäre Intellektuelle, die meist direkt an dem Arbeiter-und-Bauernkampf beteiligt waren. Folglich sind diese Lieder von einem eindeutigen Klassenbewußtsein und einem tiefen Revolutionsgefühl gekennzeichnet.“⁴³²

Die Massenlieder folgten im Prinzip der Tradition der Schullieder und verbreiteten sich unter Arbeitern, Bauern, Studenten usw. wegen ihrer kurzen Melodie, leichter Singbarkeit und des einfachen aktivierenden Textes. Sie dienten als das wirkungsvolle Propagandawerkzeug, das der Unzufriedenheit und dem Ärger der unterdrückten Schichten über die Korruption der nationalistischen Regierung und das Eindringen der ausländischen Mächte Luft machte, aber hauptsächlich die proletarische Revolution befürwortete, z.B. das „Erste-Mai-Gedeklied“ (五一紀念歌, Musikbeispiel 19) sagt, daß die Arbeiter in der ganzen Welt sich solidarisieren müssen, um die Kapitalisten niederzuschlagen; das „Clublied der Bergmänner zu Anyuan“ (安源礦工人俱樂部部歌, Musikbeispiel 20) wurde für den Streik von 1922 der Bergleute in Anyuan geschrieben; das nach dem im Deutschen bekannten Volkslied: „Bruder Jakob, schläfst du noch?“ arrangierte „Lied der Volksrevolution“ (國民革命歌, Musikbeispiel 21). Einige Massenlieder entlehnten Melodien von den Schulliedern und statteten sie mit neuen revolutionären Texten aus, z.B. das berühmte Schullied „Chinas Jungen“ (中國男兒, Musikbeispiel 10) wurde mit einem neuen Text arrangiert und war als „Solidaritätslied der Arbeiter, Bauern und Soldaten“ (工農兵聯合歌) bekannt.

Darüber hinaus wurden die Volkslieder als gutes Mittel zu Kampfliedern umgeschrieben, um sie als Volkslieder der Bauern, Arbeiter und der für die unterdrückten Schichten kämpfenden revolutionären Intellektuellen zu beanspruchen, denen die Hauptrolle im revolutionären Kampf zukam im Unterschied von den Rezipienten der Schullieder, nämlich dem Bürgertum, dem Kleinbürgertum und deren Intellektuellen⁴³³. Solche „neuen“ Produkte garantierten leichte Akzeptanz und benötigten zum Singen kein ermüdendes Üben und prägten das proletarisch-revolutionäre Denken wie ein „Ohrwurm“ im Kopf ein, z.B. „Erster-Mai - Internationaler Tag der Arbeit“ (五一勞動節, Musikbeispiel 22) und „Das Lied der Bauerngenossenschaft“ (農會歌,

⁴³¹ In der chinesischen kommunistischen Geschichte werden drei revolutionäre Bürgerkriege unterschieden, nämlich 1.) vor 1927; 2.) 1927-1934 und 3.) 1945-1949. Zwischen 1926-1927 hat Chiang Kai-shek die Kommunisten erfolgreich bekämpft und er hat die Arbeiterbewegung zerschlagen, um die kommunistische Macht zurückzudrängen. Dies war der sogenannte erste revolutionäre Bürgerkrieg.

⁴³² Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 81.

⁴³³ Ebd., S. 83.

Musikbeispiel 23). Die volkstümlichen Melodien, z.B. „Mengjiangnü“(孟姜女), „Su Wu weidet Schafe“ (蘇武牧羊), „Wuxi“ (無錫調), „Wugeng“ (五更調), „Manjianghong“ (滿江紅調) waren gern benutzte Arrangementmaterialien, weil sie offene Herzen und Empfänglichkeit für den Text boten. Beim Identifizieren mit Melodien wie beim Vertrauen auf politische Werbung mischte sich das Konzept „Musik aus dem Volk“ mit der politischen Zielsetzung „Musik für das Volk“⁴³⁴.

Die neu geschaffenen Massenlieder sind meist durch linke Zeitschriften bekannt geworden. Das von Qu Qiubai (瞿秋白) komponierte Lied „Melodie der roten Strömung“ (赤潮曲, Musikbeispiel 24), das 1923 in der chinesischen kommunistischen Parteizeitschrift *Vierteljahresschrift neuer Jugend* (新青年季刊) veröffentlicht wurde, zählte zu einem der ersten eigens komponierten Massenlieder. Wang Yuhe lobt das Lied als Darstellung von dem großartigen Geist und dem mutigen heroischen Charakter, die ein Kommunist haben müßte⁴³⁵. Aber das Lied ist eigentlich nur im volkstümlichen Stil mit einer umständlichen Melodiebewegung komponiert und ist kein besonders gutes Lied. Man hat darauf hingewiesen, daß die Massenlieder in den 20er Jahren wahrscheinlich wegen ihres aktuellen Gebrauchs für die Propaganda und die Bewegung schnell geschaffen wurden. Es fehlte noch eine systematische Organisation, um professionelle Komponisten in der chinesischen kommunistischen Partei auszubilden.

Viele ausländischen Revolutionslieder wurden bekannt, z.B. die „Internationale“, „Warschauer Arbeiterlieder“ (華沙工人歌), „Rote Flagge“ (紅旗) usw., um das Repertoire zu vergrößern. Im Jahre 1926 erschien *Album der Revolutionslieder* (革命歌集), in dem viele ausländische Revolutionslieder mit chinesischen Texten versehen und übersetzt wurden, um der Revolutionsmusik einen internationalen Horizont zu geben. Obwohl die Ausbreitung der chinesischen kommunistischen Partei in den 20er Jahren vielfach von Chiang Kai-shek unterdrückt wurde, waren die Kommunisten immer noch von der Wirkung der Massenlieder überzeugt und versuchten, die Bevölkerung dadurch zu einem proletarischen Kampf anzuregen. Im Vorwort dieses Liederalbums heißt es:

*„Revolutionslieder sind die Lebenssubstanz der Revolutionssoldaten, deren jeden Widerstand überwindende Kanone und Schwert und deren Quelle für die frischen Truppen.“*⁴³⁶

Diese Lieder werden so beschrieben, daß „*sie die unzufriedene und widersetzliche Flamme der Rebellen symbolisieren, das Leid der zehntausend unterdrückten Massen in der Welt zeichnen, ihre seit vielen hundert Jahren ungerechte Behandlung verkündigen und ihre stolze Macht sowie ihren großartigen Wunsch zum Ausdruck bringen.*“⁴³⁷

Nach der Niederlage im sogenannten ersten revolutionären Bürgerkriegs (第一次國內革命戰爭) gründete die kommunistische Partei ihr zentrales Stützpunktgebiet (中央根

⁴³⁴ F. K. Prieberg (1991). *Musik und Macht*, S. 160.

⁴³⁵ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 86.

⁴³⁶ Ebd., S. 88.

⁴³⁷ Ebd.

據地) in Yanan (延安) in der Provinz Shanxi (陝西). Von dort propagierte sie systematisch den proletarischen Befreiungskrieg mit aufschwungvollen massenmusikalischen Aktivitäten unter der Anweisung von Mao Zedong:

*„Revolutionäre Literatur und Kunst, die sich mit Politik verbinden und im Dienst der Massen stehen, sollen zu der kräftigen Waffe für revolutionäre Propaganda werden. ... Jede politische Abteilung ist verantwortlich für Sammlung und Kompilation von revolutionären Liedern, die verschiedenen Massengefühle darstellen. Der militär-politische Ausschuß ist beauftragt mit Aufsicht und Kontrolle.“*⁴³⁸

Zahlreiche Volkslieder mit neuen Texten⁴³⁹ und die Lieder der roten Armee, die meistens aus den russischen Revolutionsliedern arrangiert sind, wurden systematisch in den von der kommunistischen Partei besetzten Gebieten verbreitet. Die Texte spiegeln nicht mehr das bittere Leben der unterdrückten Massen wieder, sondern sind, wie Wang Yuhe meint, mit revolutionärem Gefühl und positiv-kämpferischer Stimme erfüllt⁴⁴⁰, z.B. das von der volkstümlichen Melodie „Su Wu weidet Schafe“ (蘇武牧羊) arrangierte Lied mit dem Text von Mao Zedong, „Disziplin der roten Armee“ (紅軍紀律歌), auch „Die drei Disziplinen und acht Vorschriften“ (三大紀律八項注意, Musikbeispiel 25) genannt, schildert das disziplinierte Leben der roten Armee; „Erwartung auf die rote Armee“ (盼紅軍) weist auf das gute Verhältnis zwischen der roten Armee und der Zivilbevölkerung hin; „Revolutionäres Lied der Bauern-Arbeiter“ (工農革命歌) lobt die Revolution.

Massenlieder galten als die erste Musikgattung, die die chinesische kommunistische Partei als Musik der proletarischen Revolutionsbewegung befürwortete. Sie gründeten auf den Schulliedern und machten Übernahmen aus den ausländischen Revolutionsliedern, wobei sie sich der Parteianweisung unterordneten und als Werkzeug dienten für die Vereinigung und Selbsterziehung der Massen sowie die Niederschlagung und Vernichtung des Feindes⁴⁴¹. Die Massenlieder beschränkten sich auf diese kämpferische Ideologie und durften nicht von ihr abweichen. Dies hatte zur Folge, daß nicht nur die arrangierten Lieder, sondern auch die neuen komponierten Lieder textlich

⁴³⁸ Mao Zedong hat diese Anweisung in der Gutian Sitzung (古田會議) gegeben. Ich zitiere aus Wang (1984), ebd., S. 88.

⁴³⁹ Qu Qiubai (瞿秋白), der Leiter für Erziehung und Kunst im zentralen Stützpunktgebiet, hat seine Anweisung gesprächsweise 1934 geäußert: *„Ein leicht verständlicher Text hat eine wirksame erzieherische Funktion für die Massen. Wenn niemand Lieder komponiert, dann arrangiert man die Volkslieder mit neuen Texten. Sie klingen gut und sind leicht zu singen. Die Massen kennen die Melodien schon und verbreiten sie sofort. Dies ist besser als auskomponierte Lieder.“* Ich zitiere aus Ling Shaosheng (凌紹生). The Characteristics and Historic Significance of the Musical Culture in the Chinese Soviet Areas (中央蘇區音樂文化的特徵及其歷史意義), in: *Music Study* (音樂研究), 1998, Nr. 3, S. 65.

⁴⁴⁰ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 89f.

⁴⁴¹ Li Quanmin (李全民). Lernanweisung zum Massenliederschaffen des Genossen Xinghai (學習星海同志的群眾歌曲創作), in: *Ausgewählte Studienartikel der Musik* (音樂研究文選, O. Jg.), Bd. II, S. 569.

wie musikalisch ins Klischeehafte gerieten. Die Textinhalte orientierten sich an dem Arbeiter-Bauern-Kampf zur Zerschlagung des Imperialismus und seiner Anhänger. Die Worte benutzten meistens die direkte Bedeutung, nur wenige Konnotationen, um das zündende Massengefühl unmittelbar hervorzurufen. Das Musikalische spielte eine relativ bescheidene Rolle und zeigte eine gewisse Verarmung: Die Durtonalität wurde als sieghafte Ankündigung bevorzugt; gerade Taktarten manchmal mit Marschrhythmus stellten die mutigen kämpferische Proletarier dar; gefühlsstarke Intervalle, z.B. große Sexte oder kleine Septime, unterstrichen die wichtigen Wörter, um eine pathetische Atmosphäre zu erreichen. Die Massenlieder, besonders deren systematische Verbreitung in den 30er Jahren, haben für die kommunistische Partei eine angeblich historische Bedeutung. Die Anregung durch den Geist der „Vierte-Mai-Bewegung“ (五四運動) ist im allgemeinen als „Berufung der anti-imperialistischen und anti-feudalistischen Bewegung von Lenin“ in der kommunistischen Partei anerkannt⁴⁴². In diesem Zusammenhang hat sich die proletarische Revolutionsmusik allmählich entwickelt. Aber das Problem zwischen der Musik und den Massen, nämlich wie die Musik noch besser den Massen dienen könnte, war immer noch offen. Der „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (在延安文藝座談會上的講話) hat das Problem theoretisch gelöst und gab der Praxis eine deutliche Anweisung. Die Massenlieder in den 30er Jahren boten eine Überbrückungserfahrung an und galten als ein vorläufiges Experiment, um zu zeigen, wie Musik und Massen vereinigt werden konnten. Andererseits machten sie deutlich, wie die Musik in den Massen beliebt war. Denn die Massenlieder benutzten die von Arbeitern, Bauern und Soldaten geliebte Musikform Gesang, besonders Volkslieder orientierte Darstellungsform, und Gefühle und Hoffnungen, die die Bevölkerung zur damaligen Zeit beherrschten⁴⁴³. Aber obgleich die Massenlieder für die kommunistische Kulturpolitik relevant waren, haben sie die musikalische Vitalität in Wahrheit erstickt. Weder gelang den Massenliedern ein hohes Niveau, was offen eingestanden wurde⁴⁴⁴, noch wurde eine kreative musikalische Schaffensfreiheit gesichert. Die Lieder, die dem politischen Kampf dienten, wurden befürwortet, beachtet und schnell entwickelt. Umgekehrt, wenn nicht, wurden sie kritisiert, beschränkt und sogar verboten. Massenlieder, die unter solcher Ideologie gediehen, waren stereotyp und schaden dem musikalischen Geschmack der Bevölkerung. Auf der Grundlage der Massenlieder, die als erfolgreiches Vorbild für die kommunistische Partei galten, kam immer wieder die ideologische Musikgattung im Zusammenhang bestimmter politischer Propaganda in Mode. Dies nahm der chinesischen Musikentwicklung jede Chance.

⁴⁴² Diese Anschauung basierte auf die Meinung von Mao Zedong, die am 20. Jahrestag (1939) der „Vierten-Mai-Bewegung“ (五四運動) geäußert wurde. Obwohl die anderen zwei kommunistischen Pioniere, Li Dazhao (李大釗) und Chen Duqiu (陳獨秀) abweichende Erklärungen für die politische Bedeutung der „Vierten-Mai-Bewegung“ hatten, folgten die kommunistischen Historiker allmählich der Meinung von Mao wegen seiner politischen Stellung. Siehe Zhou Cezong (周策縱, 1981). *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung* (五四運動史), S. 496f.

⁴⁴³ Ling Shaosheng (凌紹生). The Characteristics and Historic Significance of the Musical Culture in the Chinese Soviet Areas, in: *Music Study* (音樂研究), 1998, Nr. 3, S. 65.

⁴⁴⁴ Ein Argument lautet: „In dieser Zeit gab es keine professionellen Komponisten, deswegen war die Musik künstlerisch wie kompositionstechnisch im zentralen Stützpunktgebiet nicht gut. Sie hatte geringen Wert“. Siehe Ling, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1998, Nr. 3, S. 68.

III. 2. Linksgerichtete Musik mit den anti-japanischen Liedern

In den 30er Jahren war die politische Lage in China durchweg spannend: Die Japaner verrieten ihr großes Vorhaben, China in ihre Herrschaft einzubeziehen, durch immer intensivere Angriffe; die Konfrontation zwischen der nationalistischen Partei und der kommunistischen Partei hörte kaum auf. Die musikalische Entwicklung in der chinesischen kommunistischen Partei der 30er Jahre war davon nicht unbeeinflusst. Die auf der proletarischen Revolution beharrende musikalische Propaganda der Kommunisten hatte einen unabweislichen Partner, sozusagen einen nützlichen Schutz, die „solidarische Kampflinie der anti-japanischen Nation“, mit dem ihre Agitation berechtigterweise weiter geführt werden konnte. Die Gründung von Theatergruppen im zentralen Stützpunktgebiet und der Roten Armeebasis half die musikalische Aktivität weiter zu entwickeln, z.B. „Kämpferische Theatergruppe“ (戰鬥劇社, 1928), „Acht-Eins Theatergruppe“ (八一劇社, 1932), „Arbeiter-Bauern Theatergruppe“ (工農劇社, 1932). Im Jahre 1933 wurde sogar die erste proletarische Theaterschule „Theaterschule Gaoerji“ (高爾基戲劇學校)⁴⁴⁵ eingerichtet, um die künstlerischen Funktionäre auszubilden. In den vom nationalistischen Regime verwalteten Gebieten haben die Kommunisten die Propaganda durch einige Organisationen begonnen, um „die anti-revolutionäre Belagerung der nationalistischen Partei zurückzuschlagen und die revolutionäre Zukunft für die Massen anzudeuten“⁴⁴⁶. Nach den Gründungen der „Linksgerichteten Vereinigung für die chinesischen Literaten“ (1930-1936, 中國左翼作家聯盟) und der „Linksgerichteten Vereinigung für die chinesischen Dramatiker“ (中國左翼戲劇家聯盟)⁴⁴⁷ in Shanghai wurde die linksgerichtete Musikbewegung ins Leben gerufen. Zuerst wurde eine Musikgruppe eingerichtet, um die revolutionäre Musiktheorie zu entwickeln und das Schaffen von revolutionären Massenlieder anzuspornen⁴⁴⁸. Zugleich wurden die Titelsongs vieler sogenannter progressiven Filme z.B. „Großer Weg“ (大路), „Neue Frau“ (新女性), „Mann und Frau in stürmischer Situation“ (風雲兒女)⁴⁴⁹ und „Flucht“ (逃亡) durch die Verbreitung der Filme als Massenlieder bekannt und schlugen die von der kommunistischen Partei als pornographische Musik (黃色歌曲) herabwürdigte Popmusik zurück. Ab 1935 wurden

⁴⁴⁵ 1933 wurde die „Schule für die Gruppe der blauen Hemden“ (藍衫團學校) gegründet, die auf Vorschlag von Qu Qiubai (瞿秋白) in die Theaterschule Gaoerji (高爾基戲劇學校) umbenannt wurde.

⁴⁴⁶ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 119.

⁴⁴⁷ Außer den beiden Vereinigungen gab es noch Gründungen von insgesamt acht anderen kulturellen Vereinigungen in dieser Zeit. Die kommunistische Partei leitete sie direkt, um die vielfältigen Propagandaaktivitäten aufeinander abzustimmen. Diese linksgerichtete kulturelle Kampflinie wurde im allgemeinen von der kommunistischen Partei als eine neue Phase des kulturellen Fortschritts anerkannt.

⁴⁴⁸ 1932 wurde die „Vereinigung der linksgerichteten Musiker“ (左翼音樂工作者聯合會) in Beijing gegründet. 1933 wurde der „Chinesisch-sowjetische Musikverein“ (中蘇音樂學會), nämlich die Musikgruppe der „Sowjetischen Freundschaftsgesellschaft“ (蘇聯之友社) in Shanghai gegründet; 1934 wurde eine Musikgruppe, die zu der „linksgerichteten Vereinigung für die chinesischen Dramatiker“ (中國左翼戲劇家聯盟) gehörte, in Shanghai gegründet. Ihre Mitglieder waren Nie Er (聶耳), Lü Ji (呂驥), Ren Guang (任光), An E (安娥), Zhang Shu (張曙) usw.

⁴⁴⁹ Der von Nie Er (聶耳) komponierter Titelsong dieses Films „Marsch der Freiwilligen“ (1935, 義勇軍進行曲) ist seit 1949 Nationalhymne der VR China.

viele Chorvereine gegründet, um die anti-japanischen Rettungslieder (抗日救亡歌曲) zu verbreiten⁴⁵⁰.

1935 hat die kommunistische Partei das „Erste-August-Manifest“ (八一宣言)⁴⁵¹ verkündigt, um die solidarische Kampflinie der anti-japanischen Nation zu begründen. Nach den Slogans „Verteidigungsliteratur“ (國防文學) und „Verteidigungsdrama“ (國防戲劇) hat Lǚ Ji (呂驥) 1936 programmatisch von „Verteidigungsmusik“ (國防音樂) und „Neuer Musikbewegung“ (新音樂運動) gesprochen. Seine aufgrund des Marxismus entwickelte und stark politisch abgeleitete Anschauung faßte die linksgerichtete Musikbewegung zusammen. Die sogenannte „Verteidigungsmusik“ hatte die heilige Aufgabe, den Kampf für die nationale Unabhängigkeit zu führen und die Massen zur Befreiung aufzuwecken, anzuregen und zu organisieren. Für die Existenz der ganzen Nation mußte jeder Musiker mit seinem eigenen engen Lebenszuschnitt brechen und sich in die vorderste kämpferische Front begeben, nämlich in die Massen hinein, um sie zu verstehen und ihnen zu dienen. Aber in dem schlimmsten Augenblick, als die Japaner in China eindringen, haben die meisten Musiker die soziale Bedeutung und die Aufgabe von Musik noch nicht gekannt. Die von ihnen geschaffene Musik konnte selbstverständlich nicht als die die Massen befreiende Waffe gelten. Deswegen hat sich die Musik bis jetzt noch nicht wirklich gut entwickelt. Die von Lǚ Ji (呂驥) befürwortete Verteidigungsmusik, bzw. „Neue Musik“ soll folgendermaßen aussehen:

1) Ihr Mittelpunkt ist das Lied. Um die Prämisse - Musik ist die Waffe des Massenkampfes - zu entsprechen, muß Musik zuerst von den Massen verstanden und akzeptiert werden. Ihr Gegenstand ist das Leben der vielen chinesischen Bauern⁴⁵² und danach der chinesischen Arbeiter. Sie waren in der feudalistischen Zeit am schlimmsten unterdrückt und besaßen eine geringe Musikkultur. Deswegen soll die Verteidigungsmusik an sie denken:

„Die Instrumentalmusik ist natürlich kräftiger als das Lied. Aber weder wurden die chinesischen Instrumente verbessert, d.h. jedes Instrument ist noch nicht auf der Basis der wissenschaftlichen Methode aneinander angepaßt, noch ist die musikalische Bildung der meisten Leute so hoch, daß sie ein gutes Verständnis für Instrumentalmusik haben. In dieser Situation hat das Lied mehr Überzeugungskraft als die Instrumentalmusik. Es geht darum, daß das Lied auf sprachlichen Wörtern basiert und dem Sänger und den Zuhörern einen bestimmten eindeutigen Sinn vermittelt. Wir

⁴⁵⁰ Nur in Shanghai gab es angeblich über hundert Chorvereine. Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 121.

⁴⁵¹ Am 1.8.1935 hat die kommunistischen Partei den „Aufruf an das Volk gegen die Japaner zu kämpfen und die Nation zu retten“ (爲抗日救國告全國同胞書), nämlich das „Erste-August-Manifest“ (八一宣言) verkündet. Es enthielt den Appell, daß jede Partei und jede Truppe auf ihre politische Stellungnahme und ihr eigenes Interesse verzichten und den Bürgerkrieg beenden sollte. Alle Kräfte sollten vereint werden, um sich auf den heiligen Kampf gegen die Japaner zu konzentrieren.

⁴⁵² Bauern bezeichnet bewaffnete und unbewaffnete Bauern sowie die von Bauernfamilien stammenden Funktionäre. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts leben in China ungefähr 400 Millionen Menschen, und 360 Millionen von ihnen sind Bauern. Die Bauern sind für Mao Zedong deswegen die Hauptkraft der demokratischen Politik in dieser Phase und zugleich die Hauptzielgruppe der chinesischen Kulturbewegung. Mao Zedong. Koalitionsregierung (論聯合政府), in: *Ausgewählte Werke von Mao Zedong* (毛澤東, 1969), S. 979.

behaupten deshalb, daß das Lied im Mittelpunkt der Verteidigungsmusik stehen soll.⁴⁵³

Das von ihm beschriebene Liedverständnis bezieht sich ohne Zweifel auf das Massenlied.

2) Das Massenlied ist eine kreative Darbietungsform unter einer bestimmten historischen Bedingung. Die für die breiten Bevölkerungsteile der Unterdrückten geschaffenen Massenlieder verwandelten die normalen Zuhörer von Rezipienten zu direkten Teilnehmern, d.h. von Zuschauern zu singenden Darstellern der Massenlieder. Lǚ Ji (呂驥) verlangte, daß die revolutionären Musiker, nicht nur einige neue Repertoires für Konzert komponieren sollten, sondern daß sie in das kämpferische Leben der Massen hineingehen und sich mit dem Denken und dem Gefühl der Massen vereinigen sollten, um ihre Partner zu werden. Auf diese Weise werden die Musiker inspiriert und schaffen die guten Massenlieder, die den Kampf und den Triumph, die Freude und das Leid, die Hoffnung und die Zukunft der Massen darstellen. So wurden die Lieder von Nie Er (聶耳), „Lied des großen Weges“ (大路歌) und „Pionier der Wegerschließung“ (開路先鋒), sofort von den Massen akzeptiert und im ganzen Land wie eine brausende Welle gesungen⁴⁵⁴. Die Massen entwickeln sich zu den singenden Massen dank dieser Darbietungsform, und so können sie leicht mobilisiert und solidarisiert werden, um die proletarische Revolution zu verwirklichen.

3) Neue Musik ist realistisch und soll auf echte Situationen des realen sozialen Lebens und die optimistische Zukunft hinweisen, um den richtigen Weg für die Singenden und die Hörenden anzudeuten und ihn zusammen froh vorwärts zu gehen⁴⁵⁵. Das Leben der Massen gilt als die einzige Quelle der revolutionären Musik. Diese Bemerkung zielte auf die damaligen Musiker, die meistens aus der kleinbürgerlichen Klasse zum Kommunismus übergetreten waren. Obwohl sie revolutionären Enthusiasmus hatten, haben sie noch nicht ganz die Bevölkerung verstanden. Deswegen sollten sie mit dem Volk leben, an seinem Kampf teilnehmen, mit ihm leben und sterben und den Puls der Zeit mit ihm im gleichen Rhythmus spüren, dann können die Musiker wirklich bewußt für das Gefühl der Bevölkerung die revolutionäre Musiksprache komponieren⁴⁵⁶. Eine solche Musik ist sozusagen ein Mittel, welches das ganze Massenleben, -denken und -gefühl darstellt⁴⁵⁷, so daß jede wichtige Bewegung immer von Massenliedern begleitet

⁴⁵³ Diskussion über Verteidigungsmusik (論國防音樂), in: *Lebenskenntnis* (生活知識), 1936, April. Ich zitiere aus Li Zhengzhong (李正忠). Ein gemeinsames Schicksal mit dem Zeitalter (他與時代共命運), in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 13.

⁴⁵⁴ Lǚ Ji (呂驥). Musik in den letzten fünfzehn Jahren (近十五年來的音樂). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 14.

⁴⁵⁵ Lǚ Ji (呂驥). Großartige, aber arme Stimme (偉大而貧弱的歌聲). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 10.

⁴⁵⁶ Lǚ Ji (呂驥). Musik in der Befreiungszone (解放區的音樂). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 11.

⁴⁵⁷ Lǚ Ji (呂驥). Großartige, aber arme Stimme (偉大而貧弱的歌聲). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 10.

wird. Nach dieser Sicht haben die Massenslieder darüber hinaus eine Propagandawirkung und eine erzieherische Funktion und sie sind progressiver als jede reaktionäre von der nationalistischen Regierung befürwortete Musik und jede pornographische Pop-Musik.

Der Erziehungsauftrag an den Massen ist nur die andere Seite der Propaganda. Die erzieherische Bedeutung eines künstlerischen Werks würde seinem künstlerischen Wert nicht schaden, im Gegenteil, je deutlicher der erzieherische Sinn sei, desto höher sei der künstlerische Wert⁴⁵⁸.

4) Massenslieder sollen möglichst wie Volkslieder klingen. Um die neue Musik in das Alltagsleben der Arbeiter- und Bauernmassen hineinzubringen, muß das Musikschaffen einen nationalen Weg finden. Zuerst sollen die verschiedenen Gebiete charakterisierenden Volkslieder gesammelt und als eine besser geeignete Waffe für die Massen zum Kampf arrangiert werden. Später bezieht der nationale Stil der Musiksprache sich auf das reale Leben der Massen und die Tradition der nationalen Musik, so daß das geistige Leben der Massen eingehend verstanden werden kann. 1941 hat Lü Ji (呂驥) seine Meinung im Artikel „Untersuchungsumriß der chinesischen volkstümlichen Musik“ (中國民間音樂研究提綱) geäußert:

„Die Untersuchung der chinesischen volkstümlichen Musik zielt auf das Verständnis der Situation der verschiedenen volkstümlichen Musik in jedem Volk und jedem Gebiet. Weiterhin wird das Verhältnis zwischen ihrem Inhalt und ihrer Form und die Geschichte ihres Entwicklungsprozesses untersucht, damit wir Kenntnis über die Gesetze der chinesischen volkstümlichen Musik bekommen. Dies wird zur Folge haben, daß das ausgezeichnete Erbe der chinesischen volkstümlichen Musik weiter akzeptiert wird und daß es das Informationsmaterial für den Aufbau der modernen chinesischen neuen Musik stellt.“⁴⁵⁹

In der Untersuchung der chinesischen volkstümlichen Musik hat die neue Musik eine eindeutige Entwicklungsgrundlage und läßt weiter eine Variation zu für die aktuelle politische Agitation: „Nationale Form, Inhalt der Rettung des Landes“ (民族形式, 救亡內容)⁴⁶⁰.

Die von Lü Ji (呂驥) aufgestellte systematische Musiktheorie hat die linksgerichtete Musikinfrastuktur der kommunistischen Partei bestärkt. Sie setzte sich in Gegensatz zu der von der europäischen Musikästhetik beeinflussten Ansicht, „Musik ist metaphysische Sprache“ von Qing Zhu (青主)⁴⁶¹ und *L'art pour l'art*. Von ihr ausgehend baute Mao

⁴⁵⁸ Lü Ji (呂驥). Neue Musik in der jetzigen Phase (新音樂的現階段). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 14.

⁴⁵⁹ Lü Ji (呂驥). Untersuchungsumriß der chinesischen volkstümlichen Musik (中國民間音樂研究提綱). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 16.

⁴⁶⁰ Lü Ji (呂驥). Ausblick der chinesischen neuen Musik (中國新音樂的展望). Ich zitiere aus Li, ebd., in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 2, S. 16.

⁴⁶¹ Siehe Teil II, Kapitel V. „Musikästhetische Umwälzung“, S. 151.

Zedong seine Anweisung für die proletarische Musiker aus⁴⁶². Besonders im zweiten Weltkrieg verbreiteten sich Massenlieder und kommunistische anti-japanische Lieder erfolgreich in den von den Kommunisten besetzten Gebieten dank der Befürwortung von Seiten der „Verteidigungsmusik“ und der „Neuen Musikbewegung“. Für die kommunistische Partei spielte die linksgerichtete Musikbewegung eine entscheidende Rolle bei der Festlegung ihrer Musikideologie: *„Die Durchführung der linksgerichteten Musikbewegung würde einen neuen, echten und mit den breiten Massen vereinigten Weg für den Aufbau unserer Musiksache erschließen. Die linksgerichtete Musikbewegung trägt solche Merkmale, daß die Entwicklung unserer modernen Musikkultur schon in eine neue historische Phase tritt, unsere proletarische Musikkunst schon aufwächst und das Denken des Marxismus-Leninismus sowie die literarisch-künstlerische Linie unserer Partei schon in der Entfaltung unserer modernen Musikkultur aufkeimen.“*⁴⁶³

III. 3. Volkskomponisten

In der kommunistischen Musikgeschichte wurden Nie Er (聶耳, 1912-1935) und Xian Xinghai (冼星海, 1905-1945)⁴⁶⁴, als typische Volkskomponisten in dem höchsten Rang erhoben und sie sind nach wie vor die kommunistischen Musikeroen, weil sie als revolutionäre Musiker nicht nur die kompositorische Methode des revolutionären Realismus erschlossen, sondern auch die wichtigsten chinesischen kommunistischen Musikwerke geschaffen haben: „Marsch der Freiwilligen“ (義勇軍進行曲, Musikbeispiel 26) als Nationalhymne von Nie Er⁴⁶⁵ und die Kantate „Gelben Fluß“ (黃河大合唱) von Xian Xinghai. Als Komponisten hätten sie unbekannt bleiben können, während ihre Musikwerke bei den Massen sehr beliebt waren, wie zum Beispiel in Festland China wenige Personen den Komponisten der „Internationale“ kannten. Aber die kommunistische Propaganda brauchte ihre Idole und ihre Gegner, um die

⁴⁶² Die wichtige Musikanschauung von Mao findet sich konzentriert in dem Gespräch „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (延安文藝座談會上的講話), das die Musikpolitik von China über fünfzig Jahre beeinflusst hat. Siehe Teil II, Kapitel VI. „Musikpolitische Vorstellungen von Mao“.

⁴⁶³ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 124.

⁴⁶⁴ Man weiß nicht, wer zum ersten mal Xian einen Volkskomponisten genannt hat. Aber als Xian in Moskau starb, schrieb Mao Zedong ein „Trauerbekunden für den Volkskomponisten Genossen Xian Xinghai“ in der *Tageszeitung der Befreiung* (解放日報).

⁴⁶⁵ Als die VR China 1949 gegründet worden war, brauchte man dringend die nationalen Symbole von Nationalhymne und Nationalflagge. Für die Entscheidung waren der „Ausschuß für die Vorauswahl der Nationalhymne“ (國歌初選委員會) und die „politische sechste Gruppe“ (政協第六小組) verantwortlich. In den letzten Sitzungen haben einige Ausschußmitglieder empfohlen, die Melodie vom „Marsch der Freiwilligen“ mit einem neuen Text als Nationalhymne zu nehmen, weil der originale Text einen unpassenden Satz „Wenn das chinesische Volk seinen gefährlichsten Moment erreicht hat“ enthielt. Aber Mao Zedong und Zhou Enlai (周恩來) hielten dagegen, daß niemand die gefährliche Zeit vergessen sollte, wenn alles sicher sei. Im September 1949 wurde deswegen beschlossen, daß der „Marsch der Freiwilligen“ amtliche Nationalhymne sei. Im März 1978 wurde der revidierte Text in der ersten Sitzung des V. Nationalen Volkskongresses angenommen. Aber auf der fünften Sitzung des V. Nationalen Volkskongresses im Dezember 1982 wurde beschlossen, den originalen Text wiederherzustellen.

proletarische Revolution durch die ideologisierte Musik im Gang zu bringen. Nie Er und Xian Xinghai galten in der chinesischen Musikwelt, ähnlich wie Lu Xun (魯迅) und Guo Moruo (郭沫若) in der modernen chinesischen Literatur, als die Pioniere der chinesischen proletarischen Musik im Gegensatz zu den Produkten der Pop- und Schlagermusik aus dem Bürgertum. Besonders traf der Bannstrahl der proletarischen Musik die als pornographische Musik verurteilten Lieder von Li Jinhui (黎錦輝)⁴⁶⁶.

Nie Er ist der kommunistischen Partei im Jahre 1933 beigetreten, nachdem er während seiner Jugendzeit zwischen der kommunistischen Partei und der nationalistischen Partei geschwankt hatte. Er entschied sich, an der Seite der ausgebeuteten Massen und Arbeiter ihre Unzufriedenheit und ihr Leid auszurufen⁴⁶⁷. Im gleichen Jahr begann er sein kurzes Schaffensleben mit der Arbeit in der Lianhua Film GmbH (聯華影業公司)⁴⁶⁸. Sein erstes Lied „Lied des Grubenabbauens“ (開礦歌), das er für den Film „Licht der Mütterlichkeit“ (母性之光) komponierte, hat die volkstümliche Musikform „Zum Arbeiter berufen“ (勞動號子)⁴⁶⁹ aufgegriffen, mit der das Bild des großartigen und fleißigen Arbeiters erfolgreich im Lied eingepreßt wurde. 1934 hat er weiter einige Arbeitslieder für Film und Theaterstücke komponiert, z.B. zwei Lieder „Wegbereiter“ (開路先鋒) und „Lied des großen Weges“ (大路歌) für den Film „Großer Weg“ (大路), ferner drei Lieder „Lied des Rammbocks“ (打樁歌), „Lied des Ziegelbrenners“ (打磚歌) und „Lied des Hafenarbeiters“ (碼頭工人歌) für das Theaterstück „Sturm auf dem Yangtse“ (揚子江風暴). Nie Er zur ersten Generation der kommunistischen Komponisten gehörend hat seinen musikalischen Gegenstand in den ärmlich unterdrückten Arbeiter gefunden. Durch seine musikalische Gestaltung erhalten die Arbeiter ihre auf sie passende Musik, die sowohl ihre Arbeitshaltung arm, aber fleißig und leidvoll, aber optimistisch zum Ausdruck brachte, als auch zu einer proletarischen Revolution, bzw. zu Pioniertaten eines chinesischen revolutionären Kampfs ermutigte. Der Wechselgesang von „Lied des großen Weges“ (大路歌, Musikbeispiel 27), mal der

⁴⁶⁶ Unter den vielen Kritiken an Li Jinhui war der Artikel „Kurze Kritik über den chinesischen Lieder-Tanz“ (中國歌舞短論) von Nie Er sehr bekannt. Im Juli 1932 hat Nie Er mit dem Pseudonym „Schwarzer Engel“ (黑天使) Li Jinhui scharf kritisiert, obwohl er seit April 1931 in der von Li geleiteten „Bright Moon Song and Dance Troup“ (明月歌舞劇社) arbeitete. Die Lieder und die tänzerische Darstellung von Li waren für Nie Er ziemlich erotisch und hätten zahlreiche Jugendliche und Kinder in ihren Bann gezogen. Er meinte, daß China solche weichen „Dofu“ nicht brauchen könne. Was China brauche, seien echte und harte Fähigkeiten. „Gemeinsam zu singen und zu tanzen“ hätte keine Chance, daraus würde kein eigener künstlerischer Weg entstehen. Nie Er hat sogar Li vorgeschlagen, daß er in die Massen hineingehen sollte, um das frische Material zu finden und die frische Kunst zu schaffen. Die Kritik von Nie Er über Li Jinhui zitiere ich aus Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 124.

⁴⁶⁷ Nie Er hat an der Studentenbewegung in Yunnan (雲南) 1926-1927 und der kommunistischen Jugendgruppe (共青團) 1928 teilgenommen. Aber im November 1928 beteiligte er sich jedoch an der Studententruppe (學生軍), die zu der nationalistischen revolutionären Armee gehörte. Er wollte auf die nationalistische Huangpu Offizierakademie (黃埔陸軍軍官學校) gehen. Wegen mangelnder Qualifikation scheiterte sein Wunsch.

⁴⁶⁸ Über Lianhua Film GmbH siehe S. 202.

⁴⁶⁹ Die Form von „Zum Arbeiter berufen“ (勞動號子) ist eng verbunden mit dem Arbeitsprozeß und -rhythmus. Das Arbeitslied ist meistens ein Wechselgesang zwischen einem Leiter und den anderen Gliedern der Arbeitsgruppe.

laute Arbeitsruf „Heng-ya-hai-he-hai“ (哼呀咳何咳), mal der Text wurde in einem eindeutigen Rhythmus gestaltet, durch den eine lebendige Arbeitsatmosphäre abgebildet wird, sowie „Lied des Grubenabbauers“ (開礦歌) und „Lied des Hafenarbeiters“ (碼頭工人歌) mit einer gleichen musikalischer Gestaltung, nämlich einem lebensvollen lauten Arbeitsruf für die Massen durch Musik⁴⁷⁰, haben große Resonanz bei den Arbeitern gefunden und entsprachen gleichzeitig der ideologisierten Propaganda des Kommunismus: „Nie Er hat seine Schaffensaktivität sehr bewußt an der Stellungnahme der Arbeiterklasse orientiert. Dies brachte ihm volle Klarheit darüber, daß die hauptsächliche Bedrohung der Arbeiterklasse und aller unterdrückten Klassen nicht anderes ist als die nationale Unterdrückung des Imperialismus und die Klassenunterdrückung der nationalistischen Reaktionäre.“⁴⁷¹ Um von dieser Bedrohung befreit zu werden, sollte die Arbeiterklasse ihren eigenen Weg durchsetzen, nämlich sich für die Zukunft des Heimatlandes und aller Menschen zu solidarisieren und für sie zu kämpfen. „Durch die neue Musiksprache und Musikform hat Nie Er den unbelasteten revolutionären Enthusiasmus, den festen kämpferischen Willen und die unerschöpfliche Kraft der Volksmassen dargestellt.“⁴⁷²

Von seinem gesamten Arbeiterbild ausgehend hat Nie Er auch patriotische Märsche komponiert, die nicht nur als der wichtigste Teil seiner Werke galten, sondern auch die breiten Massen sehr stark beeinflusst haben. Wegen seiner kämpferischen Natur füllte er den anti-japanischen Marsch mit kraftvollem Charakter: Das gut gestaltete kurze, aber kräftige Motiv und der aufregende Rhythmus brachten die musikalische Intensität zum Ausdruck und symbolisierten die spannende aber hoffnungsvolle politisch-gesellschaftliche Situation, z.B. „Lied zum Schulabschluß“ (畢業歌) aus dem Film „Taoli Jie“ (桃李劫), „Nach vorne“ (前進歌) aus dem Theaterstück „Sturm auf dem Yangtse“ (揚子江風暴), „Marsch der Freiwilligen“ (義勇軍進行曲, Musikbeispiel 26) aus dem Film „Mann und Frau in stürmischer Situation“ (風雲兒女), in dem von Takt 22 bis 25 der Fanfarenruf den musikalischen Höhepunkt bildet.

Es ist nicht zu leugnen, daß Nie Er einer der ausgezeichneten Liederkomponisten in der modernen chinesischen Musikgeschichte ist. Die gut gestaltete Melodie läßt den Text hervortreten und verschmilzt mit ihm zu einer Einheit, damit die Singenden leicht die starke musikalische Anregung empfinden können. In der damaligen politischen Situation, japanischer Angriff von außen und korrupte nationalistische Partei im Inneren, dienten die von Nie Er geschaffenen Lieder als überzeugende Propaganda der kommunistischen Partei, die die unterdrückte Bevölkerung zur proletarischen Revolution aufrief. Nie Er hat seine eigene Revolution durch Musik realisiert. Seit

⁴⁷⁰ In seinem Tagebuch am 3.6.1933 meinte Nie Er, daß Musik, wie die anderen Kunstformen z.B. Gedicht, Roman und Theater, stellvertretend für die Massen laut rufen würden. Die Massen würden unvermeidlich den neuen musikalischen Inhalt, die neue Interpretation und die neue Stellungnahme der Komponisten verlangen. Ich zitiere aus Guo Naian (郭乃安). Revolutionäre und kämpferische Musiktradition (革命的戰鬥的音樂傳統), in: *Ausgewählte Studienartikel der Musik*, (音樂研究文選), Bd. II, S. 562.

⁴⁷¹ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 129.

⁴⁷² Ebd.

einem halben Jahrhundert wird er als der Volkskomponist Nr. 1 gerühmt. Zahlreiche Artikel loben ihn überschwänglich und er ist zu einem unwidersprochenen Idol geworden. Nie Er, ein kraftvoller, aber sehr jung gestorbener Musikrevolutionär⁴⁷³, hat den revolutionären Musikweg der proletarischen Klasse eröffnet und deutete die richtige Entwicklungsrichtung der modernen chinesischen Musik an. Er war das Vorbild dafür, wie die Musik dem Volk, bzw. der proletarischen Klasse diene, wie die Musik sich mit den breiten Massen verbinden konnte, wie der revolutionäre Realismus in Musik darzustellen war, wie kreativ sich die traditionelle Musik mit dem revolutionären Geist zusammen in eine neue Kunstform umwandelte. Um Nie Ers Leistung von seinen Liedern auch auf die Instrumentalmusik auszudehnen, tauchten in der 1985 veröffentlichten *Nie Er - Gesamte Werke* (聶耳全集) einige 1934 von ihm arrangierte volkstümliche Melodien mit „neuer“ musikalischer Besetzung auf⁴⁷⁴. Man kann daraus nicht entnehmen, wie gut die ursprüngliche Musik war, sondern die abgedruckten Stücke sind eher als „Werbung für seine Instrumentalmusik“ zu verstehen⁴⁷⁵.

Nie Er ist ein Komponist der Massenlieder und hat insgesamt 37 Lieder in den letzten zwei Jahren vor seinem Tod geschrieben. Ihr Einfluß beschränkt sich nur auf die anti-japanische Zeit wegen ihrer deutlichen Ideologie und die Lieder haben einen geringen Nachklang gehabt. Aber in einem Staat, der Musik als einen wichtigen Bestandteil der politischen Verwaltung betrachtet, wird der Schöpfer - Komponist dieser Musik unvermeidlich „verzerrt“ im Vergleich zu dem, was er eigentlich war. Nie Er, im Prinzip ein „one-song“-Komponist⁴⁷⁶, wird in diesem Kontext als der Gründer der proletarischen Musik gefeiert und jeder Komponist in der VR China soll sich ihm zum Vorbild nehmen, um den revolutionären Musikweg fortzusetzen.

⁴⁷³ Im April 1935 ist Nie Er mit Unterstützung der kommunistischen Partei nach Japan geflogen, um eine Studienzeit in der Sowjetunion vorzubereiten. Bedauerlicherweise ist er im Juli in Japan ertrunken.

⁴⁷⁴ In *Nie Er - Gesamte Werke* (聶耳全集), Bd. I, S. 138 hat der Herausgeber erklärt: „Um die chinesische nationale Instrumentalmusik zu entwickeln, hat Nie Er 1934 das Orchester Baidai (百代) organisiert und bot dem Orchester einige nationale Instrumentalstücke an, die auf der Basis der volkstümlichen Melodien ausgewählt und arrangiert waren. Wegen der Beschränkung der damaligen Bedingungen sind die Orchesterbesetzung und der instrumentale Klang dieser Stücke heute relativ einfach und dünn. ... Um sie mehr der heutigen Aufführungspraxis anzupassen und für sie zu werben, hat der Herausgeber einige Komponisten gebeten, drei Stücke von ihnen mit neuer Besetzung aufgrund der originalen Partituren zu arrangieren.“ Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 199.

⁴⁷⁵ Was seine Musikausbildung betrifft, war Nie Er Autodidaktist. Die chinesischen Musikinstrumente, z.B. Querflöte, Sanxiang (三弦, dreisaitiges Zupfinstrument), Huqin (胡琴, als chinesische Geige bekannt), Mondlaute (月琴), hat er in der Grundschule selber gelernt. 1931 arbeitete er als Geiger in der „Bright Moon Song and Dance Troup“ (明月歌舞劇社) und nahm am Ende 1933 regelmäßig an den Übungen und den Aufführungen von Orchestern in Shanghai teil. Während er 1934 die Musikabteilung der Baidai Schallplattenfirma (百代唱片公司) geleitet hat, lernte er privat Komposition bei dem in Shanghai Conservatory of Music (上海國立音樂專科學校) lehrenden ausländischen Professor. Es wird vermutet, daß Nie Er nicht genügende Kenntnisse hatte, Instrumentalmusik zu schreiben. Die von ihm „arrangierten“ nationale Instrumentalmusik kann man besser als eine von ihm „transkribierte“ Musik verstehen.

⁴⁷⁶ Hier „one song“ bezieht sich auf das heute noch bekannte Lied „Marsch der Freiwilligen“.

Zufällig ist Xian Xinghai im Jahre 1935, im gleichen Jahr, in dem Nie Er in Japan starb, von Frankreich nach China zurückgekommen⁴⁷⁷. Er fing sofort wieder an, Kontakt mit den Mitgliedern des „Südländischen Vereins“ (南國社) aufzunehmen⁴⁷⁸. Die Musikgruppe der „Linksgerichteten Vereinigung für die chinesischen Dramatiker“ (中國左翼劇作家聯盟音樂小組) brauchte einen talentierten Musiker als Nachfolger von Nie Er, so daß Xian sehr schnell als Mitglied herangezogen wurde. Seine Musikanschauung aus der Jugendzeit, daß Musiker einerseits eine Verantwortung für die Rettung des schwachen Chinas tragen und andererseits die Chinesen eine „allgemeine Musik“, nicht aristokratische oder private Musik, brauchen, hat er allmählich durch sein eifriges Musikschaffen in die Tat umgesetzt⁴⁷⁹. Er komponierte seit 1936 viele patriotische Massenlieder, z.B. „Kriegslied“ (戰歌 1935, Musikbeispiel 28) und „Lied zur Rettung des Vaterlands“ (救國進行曲), die durch die Verbreitung auf Schallplatte sehr populär waren. Er beschrieb sein musikalisches Engagement: *„Ich bin ein gewissenhafter Musiker. Vor allem schreibe ich über die Gefahr und das Leid von meinem Vaterland und lasse meine Lieder in dem ganzen China und der ganzen Menschheit verbreiten, um sie zu mahnen, daß dem Feudalismus, dem Angriff des Imperialismus, besonders des japanischen Imperialismus widerstanden werden muß.“*⁴⁸⁰ Er nahm intensiv an den Aktivitäten des zweiten Teams der „Vaterland vor dem Untergang rettenden Theatergruppe“ (上海救亡演劇第二隊) in Shanghai teil und war begeistert, daß er neue Energie für seine Musik gefunden hatte:

*„Ich liebe es, mit Studenten, und besonders mit Arbeitern und Bauern zusammen zu sein. Ich lehrte Lieder in Arbeitersängergruppen und auch im Dorf. Meine Lieder haben bei ihnen großen Anklang gefunden. Ich habe neue Kraft durch ihre Freude und ihren Zorn, besonders auch durch ihren Arbeits- und Streitruf bekommen, die ich in mein Werk integriert habe ... Ich freue mich besonders darüber, daß meine Musik damals schon einen Weg gefunden hatte, das Gefühl der unterdrückten Menschen einzubeziehen. Ich habe es schon im Griff, wie ich das Vaterland in der Krise durch meine Stärke rette. Meine Musik hat schon Fortschritte gemacht. Mein Schaffen und meine Praxis waren von Anfang an miteinander verbunden“*⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Xian Xinghai ist am 13.6.1905 in Macan geboren. Nach dem Tod seines Vaters lebten seine Mutter und er in Singapur. 1921 kehrte er nach China zurück. 1926 lernte er Geige und Komposition in der künstlerischen Fachschule (藝術專門學校) in Beijing. 1928 studierte er Musik in Shanghai Conservatory of Music (上海國立音樂專科學校). Er wurde 1929 wegen der Teilnahme am Studentenprotest entlassen. Aber sein großer Enthusiasmus für Musik ließ ihn durchhalten trotz seiner Armut, wollte er weiter in Frankreich Musik studieren. Anfang 1930 kam er in Frankreich an und lernte privat Geige bei Paul Oberdöffer, Komposition bei V. D'Indy und Paul Dukas und Harmonielehre/ Kontrapunkt bei Noel Geallon. Später hat er endlich am Conservatoire National de Musique de Paris studieren können. Im Sommer 1935 ist er nach China zurückgekommen

⁴⁷⁸ Als er Musik in Shanghai studierte, nahm er 1929 an der Theateraktivität des „Südländischen Vereins“ (南國社) teil, der von dem kommunistischen Komponisten Zhang Shu (張曙) und dem berühmten Literaten Tian Han (田漢) als wichtigen Mitgliedern organisiert wurde.

⁴⁷⁹ Xian Xinghai. Allgemeine Musik (普遍的音樂, 1928-1929), in: *Xian Xinghai - Gesamte Werke* (冼星海全集, 1989), Bd. I, S. 14f.

⁴⁸⁰ Xian, Xinghai. Schaffensnotiz (創作雜記, 1940), in: ebd., S. 129.

⁴⁸¹ Xian Xinghai. Verlauf meines musikalischen Lernens. (我學習音樂的經過, 1940), in: ebd., S. 103.

Später wurde er vom politischen dritten Behördenleiter des militärischen Ausschusses der nationalistischen Partei, Guo Moruo (郭沫若), nach Wuhan (武漢) eingeladen, um die musikalische Bewegung zu organisieren. Aber der Streit zwischen den Funktionären und die strenge Musikzensur machten Xian unzufrieden. Dennoch komponierte er viele anti-japanischen Lieder, z.B. „Anfang des Triumphes“ (勝利的開始), „Kinder des Vaterlands“ (祖國的孩子們 1937, Musikbeispiel 29), „Marsch für den Gegenangriff“ (侵略進行曲) usw.

1938 hat er die Einladung von „Lu Xun Arts College“ (魯迅藝術學院)⁴⁸² als Musiklehrer angenommen⁴⁸³ und begann seine wichtigste Schaffensperiode⁴⁸⁴. Die Bedingungen für Musikaufführungen in Yanan waren sehr schlecht, so daß Vokalmusik noch die einzige und beste Alternative war, um den jeweiligen politischen Slogan zu propagieren und im Team zur Darstellung zu bringen. 1939 hat Xian drei Chorwerke komponiert: Zwischen der Kantate „Produktionsbewegung“ (生產運動大合唱)⁴⁸⁵ und der Kantate „Neun-eins-acht“ (九一八大合唱)⁴⁸⁶ hat er seine berühmte Musik die Kantate „Gelber Fluß“ (黃河大合唱) für den Propagandaslogan „Verteidigung des Gelben Flusses“ geschrieben. Der anti-japanische Kampf Chinas wurde im Gedicht mit der Verteidigung des „Gelben Flusses“ symbolisiert; dies mobilisierte viele Menschen, die ein ehrfurchtsvolles Gefühl gegenüber dem heiligen Fluß im Gebiet von Yanan hatten, gemeinsam die Japaner zu besiegen. Der von Guang Weiran (光未然) geschriebene Text war sehr charakteristisch, in dem die Vielfältigkeit des Gelben Flusses die verschiedenen Gefühle des chinesischen Volkes ausdrückte und die zentrale

⁴⁸² „Lu Xun Arts College“ (魯迅藝術學院) wurde 1938 unter dem Motto „anti-japanischer Realismus, revolutionäre Romantik“ in dem zentralen Stützpunktgebiet der kommunistischen Partei Yanan (延安) gegründet. Das College hatte vier Fakultäten, nämlich Musik, Kunst, Theater und Literatur, um die für Literatur und Kunst interessierte revolutionäre Jugend zu bilden, und galt als die bedeutsame kulturelle Basis, die die Leitprinzipien für Literatur und Kunst der kommunistischen Partei festlegte.

⁴⁸³ Xian hat diese Einladung unter zwei Bedingungen akzeptiert: Er verlangte sowohl einen freien Schaffensraum, als auch „freie Entlassung“. In „Verlauf meines musikalischen Lernens“ (我學習音樂的經過, 1940) machte er deutlich, daß er, wenn es ihm nicht gefiele, Yanan verlassen werde. Siehe *Xian Xinghai - Gesamte Werke* (冼星海全集, 1989), Bd. I, S. 105.

⁴⁸⁴ Im allgemeinen wird sein musikalisches Schaffen in vier Perioden eingeteilt: 1) Studienzeit 1930-1935 in Frankreich, 2) 1935-1938 in Shanghai und Wuhan (武漢), 3) Chorzeit 1938-1940 in Yanan, 4) Instrumentalmusik-Zeit 1941-1945 in Rußland. In der Chorzeit hat er außer der Kantate „Gelber Fluß“ noch einige weitere Kantaten komponiert, die die kommunistische Partei als den wichtigsten Teil seiner Werke betrachtet.

⁴⁸⁵ Die „Produktionsbewegung Kantate“ (生產運動大合唱) griff den Aufruf der Partei zu einer Produktionsbewegung auf und war für das Straßentheater der Propagandagruppen (活報劇) komponiert, das eng mit aktuellen Ereignissen verbunden hat und Probleme in einer ironischen und übertreibende Form vorstellte. Das stark von der Darstellung abhängige Chorwerk war musikalisch bislang fast unbekannt (bekannt war nur der Titel). Erst als *Xian Xinghai - Gesamte Werke* (冼星海全集, 1989), Bd. III herausgegeben worden war, ist die Musik jetzt endlich nachschlagbar. Dennoch versuchte Wang Yuhe das Stück zu loben: „Vom gesamten Stück aus zu urteilen, hatte der Komponist viele sinnvolle Ideen. ... Zum ersten Mal hat der Komponist bewußt die nationalen Melodien, die darstellende Form und die traditionelle westliche Vokalmusik vereinigt.“ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 164.

⁴⁸⁶ Die „Neun-eins-acht Kantate“ (九一八大合唱) war dem Andenken des achten Jahrestages der Besetzung der Mandschurei (ab 18.09.1931) durch die Japaner gewidmet.

Linie des Textes darin bestand, daß „die unterdrückten Menschen ganz Chinas und die unterdrückte Bevölkerung der ganzen Welt eine kämpferische Warnung aussprachen“⁴⁸⁷. Xian sah die Kantate „Gelber Fluß“ als eine neue Form der „das Vaterland vor dem Untergang rettenden Lieder“ (救亡歌曲) an⁴⁸⁸. Besonders hatte er vor jedem Teil eine Deklamation gestellt, die der Musik voranging und gleichzeitig ein sprachliches Intermezzo bildete. Im dritten Teil „Der Gelbe Fluß kommt vom Himmel“ (黃河之水天上來) hat er sogar nur die Deklamation mit der Musikbegleitung durchgeführt⁴⁸⁹. Die völlig auf den Charakteristika der westlichen Kantate basierende Musik des „Gelben Flusses“ hat die einfache Musikumgebung in Yanan total überrascht⁴⁹⁰. Die achtteilige Vokalkomposition mit Solo, Duett, Kanon und Chorsatz war in Ziffer-Notation geschrieben: 1) „Gondellied im Gelben Fluß“ (黃河船夫歌). Vierstimmiger Chor. 2) „Lobgesang auf den Gelben Fluß“ (黃河頌). Solo für Bariton. 3) „Der Gelbe Fluß kommt vom Himmel“ (黃河之水天上來來). Deklamation. 4) „Ballade des Gelben Flusses“ (黃水謠). Chor unisono. 5) „Duett am Fluß“ (河邊對口唱). Duett für männliche Stimmen mit Chor. 6) Klagen des Gelben Flusses“ (黃河怨). Solo für Frauenstimme. 7) „Verteidigung des Gelben Flusses“ (保衛黃河). Kanon für vier Stimmen. 8) „Tobe! Gelber Fluß“ (怒吼吧! 黃河). Chor für vier Stimmen.

Die Kantate „Gelber Fluß“ wurde unter der Leitung von Xian in Yanan am 13.04.1939 uraufgeführt. Die Kantate hatte fast keine Instrumentalbegleitung, abgesehen von Teil 3 „Der Gelbe Fluß kommt vom Himmel“ mit Sanxiang (三弦, Zupfinstrument mit drei Saiten) und Teil 5 „Duett am Fluß“ mit Sanxiang und Erhu (二胡, zweiseitige chinesische Kniegeige). Die drei Motive (Musikbeispiel 29) gelten als die musikalischen Grundlagen, aus denen die ganze Kantate sich entwickelt, und man kann sie als 1) Kampf und Kraft 2) Erhabenheit und freie Unbändigkeit des nationalen Geistes 3) das Leid der chinesischen Bevölkerung interpretieren. Während Xian sich in Rußland aufhielt, hat er die Kantate des „Gelben Flusses“ in eine neue Fassung mit westlichem Orchester inklusive einer Ouvertüre umgeschrieben. Zur Zeit hat die Kantate „Gelber Fluß“ insgesamt fünf Fassungen. Außer den oben genannten zwei Fassungen, die Xian selber geschrieben hat, gibt es noch drei weitere Fassungen von anderen⁴⁹¹. Die musikalischen Eigenschaften und die musikalische Darstellung lassen

⁴⁸⁷ Der Text vom achten Teil: „Tobe! Gelber Fluß“ (怒吼吧! 黃河).

⁴⁸⁸ Xian Xinghai. Wie ich die Kantate „Gelber Fluß“ geschrieben habe, (我怎樣寫黃河大合唱), in: *Kantate „Gelber Fluß“*. Ziffer-Notation (1985), S. 61.

⁴⁸⁹ Xian hat geäußert, daß er von den Liedern Hugo Wolfs sehr tief beeindruckt wurde, besonders von der Gestaltung der rezitativen Wortmelos und der Musikbegleitung, die nicht nur voneinander unabhängig waren, sondern sich auch vereinigten. Siehe Xian Xinghai. Wie ich die Kantate „Gelber Fluß“ geschrieben habe. (我怎樣寫黃河大合唱), in: ebd., S. 62.

⁴⁹⁰ Wegen seines Studiums in Paris hat Xian in der relativ komplizierten westlichen Musikform komponiert (im Vergleich zu der geringen persönlichen Musikerfahrung im Ausland in der kommunistischen Partei), war diese Tatsache nichts Besonderes.

⁴⁹¹ Fassung 3: Li Huanzhi (李渙之) hat sie aufgrund der zweiten Fassung 1955 und 1987 bearbeitet. Fassung 4: Unter der Leitung von Yan Liangkun (嚴良坤) hat die Kompositionsgruppe des Zentralen Orchesters 1975 eine Bearbeitung vorgenommen. Die zur Zeit einzige Aufführungsfassung ist merkwürdigweise nicht die von Xian selber geschriebene Fassung, sondern die Fassung 4. Fassung 5: Qu Wei (瞿維) hat 1979 die Kantate mit einer Klavierbegleitung versehen.

sich nach Angaben von Xian selbst⁴⁹² in Grundzügen in der folgenden Tabelle skizzieren:

	Tempo	Taktart	Form	musikal. Charakter	Darstellung	Tonart
1. Gondellied auf dem Gelben Fluß	presto vivace + andante	3/4 + 4/4 + 2/4	Chor f. vier Stimmen	Tonmalerischer Ruder-Klangeindruck mit spannendem u. regelmäßigem Rhythmus.	Kämpferische Kraft, später hoffnungsvoll u. froh	D-Dur
2. Lobgesang auf den Gelben Fluß	moderato	4/4 + 3/4 + 2/4	Solo f. Bariton	wie „Song“ (頌) ⁴⁹³	temperamentvoll	Pentatonik in C-Dur
3. Der Gelbe Fluß kommt vom Himmel	allegretto	2/4	Deklamation	Die alte Melodie „Manjianghong“ (滿江紅) und „Marsch der Freiwilligen“ wurden zum Teil übernommen. Sanxiang als Instrument.	erzählend	
4. Ballade des Gelben Flusses	andante	2/4 + 4/4 + 2/4	Chor unisono	Volksliedstil	leidend, stöhnend aber auch hoffnungsvoll und kämpferisch	Pentatonik in D-Dur
5. Duett am Fluß	allegretto	2/4	Duett für männliche Stimmen m. Chor	Sprechmelodie mit Volksliedstil v. Shanxi (山西). Sanxiang und Erhu charakterisieren den Dialog.	Erzählend, klagend	D-Dur
6. Klage des Gelben Flusses	adagio	3/4	Solo für Frauenstimme	flache Musikbewegung	traurig, klagend	fis-Moll
7. Verteidigung des Gelben Flusses	allegro	2/4	Kanon f. vier Stimmen	Marschcharakter mit chines. Melodie	kräftig, optimistisch	C-Dur
8. Tobe! Gelber Fluß	allegro	2/4 + 3/4 + 4/4	Chor f. vier Stimmen		stark, mutig, temperamentvoll	F-Dur

Die westliche Schaffensweise mit der geschickten Verwendung des volkstümlichen Materials hat das von den Massen beachtete Hauptthema des anti-japanischen Patriotismus hervorgehoben. Darin entsprach die Kantate den von Xian selber aufgestellten drei Bedingungen für gute chinesische Musik: Popularität, Nationalgefühl und künstlerische Qualität⁴⁹⁴. Diese Bedingungen deckten sich mit der damaligen

⁴⁹² Xian Xinghai. Wie ich die Kantate „Gelber Fluß“ geschrieben habe. (我怎樣寫黃河大合唱), in: *Kantate „Gelber Fluß“*. Ziffer-Notation (1985), S. 61-63.

⁴⁹³ „Song“ (頌) meint vermutlich das Gleiche wie „Song“ (頌) im *Buch der Lieder* (詩經): Die Herrlichkeit loben.

⁴⁹⁴ In der Diskussion zur Kantate „Produktionsbewegung“ (生產大合唱) hat sich Xian über die gute chinesische Musik geäußert, daß sie Popularität, Nationalbewußtsein und künstlerische Qualität haben

Anweisung zur Literatur und Kunst von Seiten der kommunistischen Partei. In der Theorie wurde eine nationalisierte Kunstform diskutiert; in der Praxis waren die Massen Schaffensgegenstand und Rezipienten, um Kunst und Musik zu popularisieren. Dazwischen betonte Xian mit seiner Kantate „Gelber Fluß“ extra das Merkmal der künstlerischen Qualität und er gestaltete sie so erfolgreich, daß die Kantate das beste Werk der anti-japanischen Musik unter dem kommunistischen Blickwinkel überhaupt ist.

Die Instrumentalmusik von Xian, die fast nie aufgeführt wurde⁴⁹⁵, lobte Wang Yuhe als Pioniersversuch. Sie spiegelt zum ersten Mal auf Grund der revolutionären Haltung mit Instrumenten die Lebensrealität, das Denken und das Gefühl der Massen im anti-imperialistischen Kampf wieder⁴⁹⁶. Besonders wurde seine 1941 fertig geschriebene erste Symphonie „Nationale Befreiung“ (民族解放), die er dem „großartigen Zentralen Ausschuß der chinesischen kommunistischen Partei und dem glorreichen Führergenossen Mao Zedong“ gewidmet hat, als „Lobgesang des Patriotismus“ betrachtet⁴⁹⁷.

Xian besaß viel Enthusiasmus beim musikalischen Schaffen und galt als einer der vielen Musikstücke produzierenden Komponisten in den 30er und 40er Jahren⁴⁹⁸. Aber sein Denken war vom Kommunismus und der proletarischen Revolution erfüllt. Seine Musikanschauung stimmte dem von Nie Er erschlossenen Weg zu:

*„Nie Er tauchte mit der neuesten Haltung und mit der revolutionären und epochenmachenden kämpferischen Musik auf. Er ist der empfindliche revolutionäre Musiker in China und weiß, Musik als kämpferische Waffe zu benutzen. ... Nie Er erfaßte die Realität und stellte sich in den Dienst der richtigen politischen Richtung, ... um nach vorwärts die anti-imperialistische und anti-feudalistische Flagge zu erheben.“*⁴⁹⁹

Darüber hinaus brachte Xian sein musikalisches Engagement für die bedrohliche Situation Chinas zum Ausdruck:

sollte. Siehe Su Xia (蘇夏). Analysis of Yellow River Cantata I (黃河大合唱的藝術分析 I), in: *People's Music* (人民音樂), 1998, Nr. 8, S. 4.

⁴⁹⁵ Bevor Xian Xinghai - *Gesamte Werke* (冼星海全集, 1989) herausgegeben wurden, hatte man keine Möglichkeit, die Partitur seiner Instrumentalmusik anzusehen und die Schallplatte zu hören. Es gab die Partituren für seine zwei Symphonien und das Orchesterstück „Chinesische Rhapsodie“ (中國狂想曲), die aber unzugänglich waren. Es hieß, daß sie nicht gut wären und „revidiert“ und „verbessert“ werden mußten.

⁴⁹⁶ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 169.

⁴⁹⁷ Qu Wei (瞿維). Lobgesang des Patriotismus. Vorstellung der ersten Symphonie von Xian Xinghai (愛國主義的頌歌 — 介紹冼星海的第一交響曲), in: *Music Study* (音樂研究), 1989, Nr. 1, S. 11.

⁴⁹⁸ Xian komponierte über zweihundert Massenlieder (Obwohl er selber meinte, daß er über fünfhundert Massenlieder komponiert habe, kann man zur Zeit nur ca. zweihundert Lieder finden.), vier Chorwerke, zwei Opern, zwei Symphonien und viele Instrumentalmusiken. Die genaue Liste siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 271-273.

⁴⁹⁹ Xian Xinghai. Einige Fragen der chinesischen neuen Musikbewegung in der jetzigen Phase (現階段中國新音樂運動的幾個問題, 1940), in: *Xian Xinghai - Gesamte Werke* (冼星海全集, 1989), Bd. I, S. 116.

„Ich habe meine Liebe für das Vaterland durch Musik niedergeschrieben, wie mein Lebensleid durch Musik. ... Nach und nach habe ich die kompositorische Technik (Dies ist der Charakter von *L'art pour l'art* aus dem Konservatorium), die aber den Inhalt vernachlässigt, verwendet, um das bittere Leben zu erzählen und das unterdrückte Vaterland zu schildern. ... Als ich in Frankreich war, hatte ich die sogenannte 'Sorgfalt' des Künstlers, d.h. ich brauchte für eine Komposition ein Jahr ... Aber später verhielt ich mich nicht mehr so.“⁵⁰⁰

„In der Kriegszeit werden wir nicht erlauben, ein Werk für *L'art pour l'art* zu komponieren. Der Komponist soll häufig anti-japanischen Lieder schaffen, um das anti-japanische Gefühl zu verstärken.“⁵⁰¹

Die kommunistische Partei nimmt Xian nach wie vor gerne zum musikalischen Vorbild, weil er, der Nachfolger von Nie Er, durch seine erfolgreichen Kompositionen die proletarische Musik vorangebracht hat. Er hatte den gleichen mutigen Geist wie Nie Er in seinem musikalischen Schaffen. Seine Vokalmusik, die er aus den Massenliedern kreativ entwickelte, befriedigte einen Schritt weiter die Massen, die an den Auftritten der Sängerguppen aus der patriotischen Musikbewegung teilnahmen. Der Glanz, der von dieser Vokalmusik ausging⁵⁰², überdeckte seine umstrittene Instrumentalmusik, die nur „verbessert“, aber nicht kritisiert werden durfte⁵⁰³.

Die Vorstellung vom Volkskomponist ist aufgrund der progressiven und revolutionären Ideologie gebildet. Die Ideologie hat die richtigen Ideen und die moralische Kraft in der anti-japanischen Haltung und deswegen ist sie imstande, die Massen zu mobilisieren und zu manipulieren. Xians kommunistische parteitreue Musik würde, gerade weil sie ihre „logische“ und systemtreue Zusammenfügung bewahren muß, keine Diskussion

⁵⁰⁰ Xian Xinghai. Der Verlauf meines musikalischen Lernens. (我學習音樂的經過) in: ebd., S. 99.

⁵⁰¹ Xian Xinghai. Vorwort zu *Anti-japanischen Lieder*, Bd. II. („抗戰歌曲“ 第二集序), in: ebd., S. 32.

⁵⁰² Neben der der kommunistischen Ideologie entsprechenden Vokalmusik sind die Lieder, die nicht mit der kommunistischen Propaganda zu tun haben, bis heute unbekannt geblieben, z.B. als Xian 1941 bis 1945 in Rußland lebte, komponierte er viele lyrischen Lieder, deren Texte aus chinesischen Gedichten entnommen waren.

⁵⁰³ Nachdem Wang Lisan (汪立三), Liu Shiren (劉施任) und Jiang Zuxin (蔣祖馨) den Artikel „Die Bewertungsfrage einiger Orchestermusiken des Genossen Xian Xinghai“ (論對冼星海同志一些交響樂作品的評價問題) in *People's Music* (人民音樂), 1957, Nr. 4, S. 34-40 veröffentlichten, in dem sie aufgrund ihrer Analyse die Orchestermusik von Xian für erfolglos hielten, wurden diese Stücke als zum rechten Flügel gehörig verurteilt. Wang Yunjie (王雲階) verteidigte die Orchestermusik von Xian und schlug vor, daß seine gesamte Orchestermusik zuerst ausführlich untersucht werden sollte, um die gute Stücke von ihr zu veröffentlichen. Die schlechten Stücke sollten auf ein bestimmtes Niveau gebracht werden, damit kein schlechter Eindruck bei den Zuhörern entstehe. Siehe Wang Yunjie (王雲階). Widerspruch zu „Die Bewertungsfrage einiger Orchestermusiken des Genossen Xian Xinghai“ (駁 „論對冼星海同志一些交響樂作品的評價問題“), in: *Gesammelte Werke des musikalischen Aufbaus* (音樂建設文集, 1959), Bd. I, S. 198-230. Außerdem lobte Wang Yuhe (汪毓和) Xian, obwohl Wang auf das Strukturproblem und die geringe Perfektion des neuen nationalen Stils in der Orchestermusik von Xian hinwies: „Sein hoher Schaffensenthusiasmus und sein fleißiger und mutiger Experimentiergeist waren sehr wertvoll und völlig einwandfrei.“ Siehe Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 168.

zulassen⁵⁰⁴, im Gegensatz zu kompositorischen Ideen, die sich auf die Kraft der Wahrheit verlassen, keine Diktatur brauchen und damit bereit zur Korrektur und Diskussion sind⁵⁰⁵. Andererseits, wenn die Musik schon von allen Seiten bejaht wird, braucht sie natürlich keine Diskussion, um noch besser zu werden. Ein typisches Beispiel ist die Kantate „Gelber Fluß“. 1999 wurde planmäßig zur Feier ihres 60. Geburtstags *Zwanglose Unterhaltung über die Kantate „Gelber Fluß“* (黃河大合唱縱橫談) veröffentlicht. Abgesehen von den zahlreichen lobenden Worten wurde in dieser Veröffentlichung die Neubearbeitung der gängigen Aufführungsfassung (Fassung 4), die von der originalen Fassung entfernt ist, vorgeschlagen mit dem Argument, daß die Personen, die die Bearbeitung 1975 durchgeführt haben, in ihrem Denken noch nicht ganz von kulturrevolutionären Vorstellungen befreit waren⁵⁰⁶.

III. 4. Yangge-Oper

Einige Tage nach seinem „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (延安文藝座談會講話)⁵⁰⁷ hat Mao Zedong die Mitglieder der Musikabteilung von Lu Xun Arts College (魯迅藝術學院) am 30.05.1942 angesprochen, daß die Mitglieder von der kleinen „Musikabteilung“ in die große „Musikabteilung“, nämlich in das reale Leben der Massen, hineingehen sollten. Dahinter stand der Gedanke, daß die Kunst- und Literaturarbeiter ihr Gefühl und ihr Denken ändern und als echte revolutionäre Arbeiter gelten würden, wenn ihr Standpunkt sich langsam auf die Seite der Massen verlagert. Unter diesem Appell kam es in Mode „von volkstümlicher Kunst zu lernen“, um den neuen revolutionären Inhalt darzustellen.

Yangge (秧歌), der populärste ländliche Volkstanz in Nordchina, hat wahrscheinlich eine tausendjährige Tradition⁵⁰⁸. Der in der Bevölkerung bekannte Shanbei-Yangge (陝北秧歌)⁵⁰⁹ war sehr nützlich für die Strömung „von volkstümlicher Kunst zu lernen“. Anfang 1943 haben die Studenten der Musikabteilung von Lu Xun Arts College eine Yangge-Gruppe organisiert, um die Devise „die Regierung unterstützen und das Volk lieben“ (擁政愛民) in die Tat umzusetzen. Obwohl die Vorstellung auf scherzhafte und

⁵⁰⁴ Eine einfach und raffinierte Weise, „keine Diskussion“ zuzulassen, besteht darin, daß niemand die Gelegenheit hat, die strittige Musik selbst, kennenzulernen, sondern nur ihr Titel und ihr Lob allgemein bekannt ist.

⁵⁰⁵ Zur Erklärung von „Idee“ und „Ideologie“ verweise ich auf V. Karbusicky (1973). *Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie*, S. 203f.

⁵⁰⁶ Su Xia (蘇夏). Analysis of Yellow River Cantata (Continued) (黃河大合唱的藝術分析, 下), in: *People's Music* (人民音樂), 1998, Nr. 10, S. 15.

⁵⁰⁷ Die dritte (letzte) Sitzung zu dem Vortrag fand am 23.5.1942 statt.

⁵⁰⁸ Yangge (秧歌) ist erst in einer Qing-Niederschrift aufgetaucht. Wu Xiqi (吳錫麒) (Qing-Dynastie) hat in seiner Schrift *Essay über Neujahr* (新年雜詠抄) geschrieben: „Yangge ist die ländliche Musik für das Laternenfest in der Südlichen Song-Dynastie.“ Ich zitiere aus Yang Minkang (楊民康, 1996). *Chinesische volkstümliche Tanzmusik* (中國民間歌舞音樂), S. 98.

⁵⁰⁹ Shanbei (陝北) ist das nördliche Gebiet der Provinz Shanxi (陝西), wo die kommunistische Partei ihr zentrales Stützpunktgebiet hatte.

erotische Tanzbewegungen verzichtete und das neue politische Thema propagierte, war die Darstellungsform im Ganzen sehr traditionell. Der Santou (傘頭) genannte Yangge-Leiter verkleidete sich als Clown⁵¹⁰, der sich die Nase weiß und weiße Augenringe schminkte, sein Haar wie einen Pferdeschwanz nach oben band und große rote Paprika-Ohrring trug. Er stand zusammen mit einer zweiten als Frau verkleideten Clownin vor den Darstellern. Wegen des Widerspruchs zwischen dem neuen Inhalt und der alten Form tauchte die Kampf-Yangge auf: Statt Stöcke haben die Darsteller mit den neuen Rollen als Arbeiter, Bauern, Soldaten, Studenten usw., Äxte und Sichel in den Händen gehalten, um den revolutionären Kampf zu symbolisieren und die in der landwirtschaftlichen Gesellschaft zum Ausdruck gebrachte fleißige und schlichte Mentalität entwickelte sich zum kämpferischen Geist. Die Yangge-Darstellung fand im allgemeinen großen Beifall, weil sie das reale Leben in dem Zentralen Stützpunktgebiet in geeigneter Weise einbezog. Wegen der erfolgreichen Kampf-Yangge entstand die erste Yangge-Oper (秧歌劇) „Geschwister machen das Brachland urbar“ (兄妹開荒, 1943)⁵¹¹. Ihr Libretto basierte auf einer realen Geschichte, nämlich dem Brachland urbar machende Vater Ma Pien (馬丕恩) und seiner Tochter. Sie verwandeln sich aus der traditionellen erotischen Yangge in kleiner Form (meist ein Darsteller und eine Darstellerin) zu zwei positiven Figuren, die weiter zu Prototypen bearbeitet wurden und als ein gutes Vorbild die Bevölkerung ermutigen sollten. Die Musik wurde im volkstümlichen Stil komponiert und war zusammen mit dem neuen Text leicht in der Bevölkerung zu propagieren, weil der Volkstümlichkeit imitierende musikalische Charakter schnell das Vertrauen gewann. So stieg z.B. der Junge Wang Er (王二) als Bruder auf den Berg mit der Hacke und sang munter ein Lied. Das Lied hat in dem A und A'-Teil als Einheit je vier Takte mit einer schlichten Melodie. Im B-Teil entwickelt die Musik eine große Phrase, um den wichtigen Satz zu untermalen: „Unser Grenzgebiet ist heute ein gutes Land geworden.“ (Musikbeispiel 31)

„Geschwister machen das Brachland urbar“ wurde von Mao als mit den Worten „diese Richtung war gut“ gelobt⁵¹², d.h. die Anweisung aus dem „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ war in dieser Yangge-Oper verwirklicht⁵¹³. Solche Yangge-Opern in kleiner Form, die jeweils deutlich ein Thema vorstellten und eine einfache lebendige Handlung besaßen, wurden eine Zeitlang sehr zahlreich geschaffen. „Ein Ehepaar lernt lesen und schreiben“ (夫妻識字, 1943) war eine der berühmten Yangge-Opern mit diesen dramatischen Merkmalen: Das Ehepaar Liu Er (劉二) leistete dem Aufruf der kommunistischen Partei Folge, sowohl fleißig zu produzieren, als auch eifrig Wörter zu lernen. Die von Ma Ke (馬可) bearbeitete Musik benutzte die Volkslieder von Shanbei (陝北) als Grundlage und führte sie weiter aus in größerer Phrase mit einem heiteren Text, um die zwei „neuen“ Figuren einzuprägen; z.B. der

⁵¹⁰ Der Clown trägt normalerweise einen Schirm und leitet die Darsteller; deshalb wird er Santou (San bedeutet Regenschirm und Tou Leiter) genannt.

⁵¹¹ Diese Yangge-Oper war eine Gruppenarbeit. Libretto: Wang Dahua (王大化), Li Bo (李波) und Lu You (路由). Musik: An Bo (安波).

⁵¹² Die Lobesworte von Mao zitiere ich aus Zhang Qian (張前). Über Yangge-Oper (論秧歌劇), in: *Musikabhandlung* (音樂論叢, 1978), Bd. I, S. 29.

⁵¹³ Zum Inhalt des „Vortrags“ siehe Teil II, Kapitel VI. „Musikpolitische Vorstellungen von Mao“.

Duett-Teil wurde aufgrund des Volkslieds „Xi Qiuqian“ (戲秋千, Musikbeispiel 32-1) ausgebaut (Musikbeispiel 32-2).

Eine andere Art von Yangge-Oper, die von Truppe entfaltet wurde, unterschied sich durch die Musik. Ausgehend von den oben vorgestellten zwei musikalischen Möglichkeiten, Volkslieder zu arrangieren oder den volkstümlichen Stil imitierend die Musik neu zu komponieren, hat die Yangge-Oper der Truppe den dritten Weg erschlossen. Um das Soldatenleben zu beschreiben, war die volkstümliche Melodie zu zart. Sie konnte nicht den notwendigen Mut zum Ausdruck bringen, so daß die kämpferischen Massenlieder als erfolgreiche Materialien in die Yangge-Oper eingebracht wurden; z.B. die Oper „Liu Shunqing“ (劉順清, ca. 1943) außer der Benutzung der kämpferischen Massenlieder, in der ausnahmsweise ein Chorstück auftauchte⁵¹⁴.

Allmählich erfüllte die Yangge-Oper in kleiner Form, die meist nur eine positive Figur herausstellte, nicht mehr die Wünsche. Das Bedürfnis nach einer komplizierteren Handlung entstand, in der die großartigen Leistungen vieler mitreißender Helden mit ihrer kommunistischen Ansicht im anti-japanischen Krieg und der proletarischen Revolution gezeigt werden konnten. Die Yangge-Oper „Zhou Zishan“ (周子山, ca. 1944) wurde deshalb in musikalischer Zusammenarbeit von Ma Ke (馬可), Le Mo (樂蒙), Zhang Lu (張魯) und Liu Chi (劉熾) herausgebracht, um die große musikalische Form zu versuchen. Sie stellte eine Spionagegeschichte mit zwei Hauptfiguren dar, die negative Figur des politischen Räubers Zhou Zishan (周子山) und die positive Figur des revolutionären Helden Ma Zhihong (馬志紅). Die Musik beschränkt sich nicht auf die Verwendung traditioneller Volkslieder, sondern bezieht mehr die revolutionären Lieder ein: z.B. die zwei revolutionären Melodien des Truppenleiters der Roten Armee Xie Yulin (謝玉林, Musikbeispiel 33). Sie wurden später von anderen Massendarstellern wiederholt gesungen. Am Ende dieser Yangge-Oper sang der Chor die aus dem revolutionären Lied „Da Sierpan“ (打寺兒畔) entwickelte Melodie (Musikbeispiel 34), um den zu der nationalistischen Partei bekehrten Bösewicht anzuklagen.

Wegen ihrer großen Popularität⁵¹⁵ soll die Bedeutung der Yangge-Oper für die kommunistische Musikgeschichte im Folgenden noch einmal kurz zusammengefaßt werden⁵¹⁶:

1) Die Yangge-Oper galt als das Produkt der „Ausrichtungsbewegung über Literatur und Kunst“ (文藝整風)⁵¹⁷ und des „Vortrags auf der Literatur- und Kunstkonferenz in

⁵¹⁴ In der Yangge-Oper sind Unisono und Duette am häufigsten. Chöre fehlen fast ganz.

⁵¹⁵ Die Popularität der Yangge-Oper war angeblich so groß, daß es durchschnittlich je 1500 Bewohner eine Yangge-Gruppe gab und die Vorstellungen der Gruppen insgesamt ungefähr 800 000 Zuschauer hatten. Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 195.

⁵¹⁶ Wang Yuhe (汪毓和, 1984), ebd., S. 200.

⁵¹⁷ Bei der „Ausrichtungsbewegung über Literatur und Kunst“ (文藝整風) handelte es sich im allgemeinen um die von Mao Zedong 1942, einige Monate vor dem „Vortrag“, verkündete „parteiliche Ausrichtungsbewegung“ (黨的整風運動). Siehe Mao Zedong (毛澤東, 1969) Konsolidierung des parteilichen Stils (整頓黨的作風), in: *Ausgewählte Werke von Mao Zedong*, S. 769-786.

Yanan“. Von dort her hat sie ihren Geist bezogen und war sie durchgesetzt worden. In dem Problem, wie sich die Kunst- und Literaturschaffenden mit den Massen verbinden und Literatur und Kunst noch besser als Waffe dienen konnten, wies die Yangge-Oper einen konkreten Weg und gewährte die richtige Erfahrung.

2) Sie übernahm die Stelle der alten feudalen Kunst in der Befreiungszone (解放區)⁵¹⁸ und kreierte die neue nationale Kunstform, die der später entwickelten „Neuen-Oper“ eine feste Grundlage gab.

3) Sie hat nicht nur zu der lebendigen Entfaltung der revolutionären Literatur und Kunst in der Befreiungszone beigetragen, sondern hat auch die Nationalisierung verschiedener Formen von Literatur und Kunst beeinflusst.

Von der Yangge-Oper weiterentwickelt entstand die erste chinesische „Neue Oper“ „Das weißhaarige Mädchen“ (白毛女, 1945). Nach dem Versuch der Yangge-Oper, die noch abhängig von der darstellenden Tradition war, ist die Neue Oper völlig von der europäischen Oper inspiriert, obwohl sie das volkstümliche Musikmaterial verwendet. Die Geschichte wurde zum Teil der volkstümlichen Erzählung „Weißhaarige Heilige“ (白毛仙姑) entnommen, wobei das unterdrückte Leben der armen Leute und ihr Widerstand gegen den ungerechten Grundherrn für die kommunistische Propaganda geeignet war. Diese in Zusammenarbeit geschaffene Neue Oper⁵¹⁹ wies darauf hin, daß die Bauern nur durch die Führung der Kommunisten, bzw. durch den entschlossenen Kampf gegen die bourgeoise Klasse zu Wohlstand kommen würden. Aufgrund der Ausdrucksmittel der europäischen Oper wurde der vokale Teil mit Leitmotiv, Chor, Duett (oder mehr Stimmen) und die instrumentale Begleitung mit einer Mischung aus westlichen (meist Geige und Cello) und chinesischen Instrumenten gestaltet. Besonders durch das Leitmotiv, das meist von bekannten Volksliedern entnommen und umgewandelt war, konnte die jeweilige Figur ihr Gefühl und ihren Charakter sehr deutlich und tief vermitteln. Das Leitmotiv von Xi Er (喜兒), der weiblichen Hauptrolle, das nach dem traurigen Volkslied „Kleiner Chinakohl“ (小白菜, Musikbeispiel 35) gestaltet war, deutete ihr tragisches Schicksal schon vorlaufend an. Durch die drei Variationen des Motivs, „Der Nordwind weht“ (北風吹, Musikbeispiel 36), „Gestern nacht kam Papa wieder nach Hause“ (昨天黑夜爹爹回到家, Musikbeispiel 37) und „Vor einigen Monaten bin ich in sein Haus gegangen“ (進他家來幾個月, Musikbeispiel 38), erzählt Xi Er beeindruckend ihre Klage, Aufregung und Qual. Als sie von dem Grundherrn Huang Shiren (黃世仁) beleidigt wird, singt sie die in ähnlicher Weise von der volkstümlichen Oper „Qinqiang“ (秦腔)⁵²⁰ nach empfundene Tränenmelodie. Nachdem Xi Er voll Haßgefühl von ihrem Herrn entflohen, beschreibt die der Oper

⁵¹⁸ Die kommunistische Partei bezeichnete das zentrale Stützpunktgebiet in Yanan und weiter von ihr besetzte Gebiet als Befreiungszone, im Gegensatz zu der von der nationalistischen Partei regierten Zone (國統區, Guotong Qu) und der „verlorenen Zone“ (淪陷區), der von den Japanern besetzten Gebiete.

⁵¹⁹ Das Libretto ist von He Jingzhi (賀敬之) und Ding Yi (丁毅); die Komposition ist von Ma Ke (馬可), Zhang Lu (張魯) und Qu Wei (瞿維).

⁵²⁰ Qinqiang (秦腔), auch Hebei Bangzi (河北梆子) genannt, ist eine populäre volkstümliche Oper in der Provinz Shanxi (陝西). Ihre Musik ist leidenschaftlich und temperamentvoll.

„Qinqiang“ entnommene Melodie „Messer, töte mich, Axt, hacke mich“ (刀殺我, 斧砍我, Musikbeispiel 39) ihren Zorn. Die Bevölkerung in dem Berggebiet, die einen kräftigen und herrlichen Geist hat, rettet Xi Er aus der starken Klassensolidarität heraus, wobei der auf der kommunistischen Rettung anspielende Chorgesang „Die Sonne ist aufgegangen“ (太陽出來了, Musikbeispiel 40) erklingt. Die auf der Basis des volkstümlichen Materials entwickelte Musik und die anrührende Handlung garantierten der Oper den Beifall breiter Kreise. Zugleich war „Das weißhaarige Mädchen“ ein Wendepunkt in der Entwicklung der chinesischen Oper und diente als ein Vorbild für die ideologisierte Operngattung. Die unterdrückte Klasse, das Subjekt der Geschichte für die kommunistische Partei, wurde zum ersten Mal künstlerisch dargestellt. Das Ereignis „Das weißhaarige Mädchen“ war von historischer Bedeutung. Hier vereinigten sich „tiefer historischen Inhalt und großes musikalisches Drama, Zeitgeist und nationaler Stil, traditionelles Erbe und westliche Erfahrung und eine komplizierte Handlung und ein kompletter Musikausdruck.“⁵²¹

Die von der kommunistischen Partei vor der Gründung der VR China befürwortete und deswegen ideologisierte Musik hat ihre Spuren von den 20er bis in die 40er Jahre hinterlassen. Diese Musik tendierte zum ideologisierten Gesamtkunstwerk im Sinne des Begriffs „Yue“ (樂) aus dem archaischen China und im Sinne des wagnerischen Gesamtkunstwerks⁵²². Die Massenlieder entwickelten ihre höchste Leistung in den 20er und 30er Jahren und konnten ihre Leistung später nicht mehr steigern. Nach der Gründung des zentralen Stützpunktgebiets Yanan (延安) haben immer mehr kommunistische Musikarbeiter theoretisch wie praktisch versucht, die Musik gut mit der Politik zu verbinden. Das hieß, Musik sollte sich mit dem praktischen politischen Kampf vereinigen und eine große Popularität unter den Massen gewinnen. Im Theoretischen wurden viele Volkslieder in der Befreiungszone wegen der Bewegung, die nationale Musik zu untersuchen, gesammelt und analysiert, damit ihr Inhalt (das von Volksliedern dargestellte Denken und Gefühl und ihr gesellschaftlicher Kontext) und ihre Form (die den Inhalt ausdrückende Methode) der den Massen gehörenden neuartigen Musik dienen⁵²³. Im Praktischen hat Xian Xinghai die musikalische Propaganda der Massenlieder zu einer besseren Ausdruckform, nämlich der Kantate unter der Inspiration der europäischen Kantate gedehnt. Wegen des Erfolgs der Kantate „Gelber Fluß“ kam Chormusik in diesem Zeitraum in Mode⁵²⁴. Aber für die Literatur-

⁵²¹ Ju Qihong (居其宏). Von „Geschwister machen das Brachland urbar“ bis „Ayiguli“. Das chinesische Opernschaffen zwischen 1943-1966 (從《兄妹開荒》到《阿依古麗》. 1943-1966年間的中國歌劇創作), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China 1946-1976* (中國音樂史論集 1946-1976), S. 309.

⁵²² Das höchste Ästhetikniveau der Musik „Yue“ bedeutet eine Synthese von Dichtung, Musik(instrumente) und Tanz, ähnlich wie das von Wagner dargestellte „Gesamtkunstwerk“ die drei Elemente Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst in sich integriert.

⁵²³ Die wichtigen Artikel über das Thema sind „Diskussion über die nationale Form der chinesischen Musik“ (論中國音樂的民族形式, 1939) und „Volkslieder und die neu entwickelte Musik“ (民歌與中國新興音樂, 1945) von Xian Xinghai und „Untersuchungsumriß der chinesischen volkstümlichen Musik“ (中國民間音樂研究提綱, 1945) von Lü Ji (呂驥).

⁵²⁴ Viele Musikarbeiter schwärmten davon, Kantaten zu komponieren. Mai Xin (麥新) schrieb einen Artikel in der *Tageszeitung der Befreiung* (解放日報) und nannte diese Mode Kantatismus (合唱主義). Aus dieser Kritik kann man ersehen, daß viele Chorwerke zu dieser Zeit entstanden.

und Kunst-Arbeiter, die versuchten getreu dem Geist des „Vortrags auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ von Mao zu handeln, reichte die einzelne Musiksparte nicht. Der volkstümliche Liedertanz Yangge, der aus dem bäuerischen Arbeitsleben stammte und sehr populär in der landwirtschaftlichen Gesellschaft war, hat den die Musik der Massen genau studierenden Literatur- und Kunst-Arbeitern die Anregung gegeben, den neuen revolutionären Inhalt mit Hilfe dieser alten musikalischen Form darzustellen. Dies ermöglichte es, ein Propagandamedium der Tonkunst über die einfache Zusammensetzung von Liedern und Tanz hinaus zu entwickeln. Aber der neue in der traditionellen Gesellschaft völlig unmögliche Inhalt hat gleichzeitig die alte Darstellungsform unvermeidlich verändert. Volkslieder und volkstümliche Theatermusik wurden als grundlegende Materialien in die Yangge-Oper eingebracht, wobei sie zusammen mit dem neuen Text eine neue den Arbeitern, Bauern und Soldaten dienende Kultur bildeten. Zuletzt entfaltete die Yangge-Oper sich zu einem nicht mehr von ihr abhängenden musikalischen Drama, der Neuen Oper, um die künstlerische Propaganda in Bezug auf die Musikqualität zur Vollkommenheit zu führen. Mit den Worten von Wagner: „*Die Vereinigung aller Künste zu dem einzig wahren, großen Gesamtkunstwerk*“⁵²⁵. Für die kommunistische Partei verwirklichte das Gesamtkunstwerk nicht nur ihre Literatur- und Kunst-Politik, sondern es spiegelte auch die Integration von realem Leben, Kunst und Politik wieder.

⁵²⁵ R. Wagner (1911). Brief an H. Berlioz in Feb. 1860, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 7, S. 84.

IV. Die Anti-japanischen Lieder

IV. 1. Musikalischer Kontext

Seit die Japaner am 18. September 1931 die Mandschurei besetzt hatten, war ihr Ziel, China zu beherrschen nicht mehr zu verheimlichen. Am 7. Juli 1937 entfesselten sie eine breite Offensive in Nordchina. Von diesem Zwischenfall an setzte China sich gegen Japan zur Wehr. Bis zum Jahr 1945, in dem die Japaner bedingungslos kapitulierten, dauerte der Krieg acht Jahre. In diesem schicksalsschweren Zeitraum entstanden über tausend anti-japanische Lieder⁵²⁶, um die Soldaten und die Bevölkerung in der harten Situation zu ermutigen. „*Wo es die Bevölkerung gibt, dort erklingt bestimmt die anti-japanische Stimme.*“⁵²⁷ Diese Zusammenfassung hat die eifrige Gesangsbewegung ohne Übertreibung beschrieben. Der Erfolg und die Leistung der neuen Musikerziehung führten dazu, daß die unzähligen patriotischen Lieder entstanden. Entsprechend der eifrigen Befürwortung der Schullieder wurden diese als Repräsentanten der neuen Musik durchgehend in den neuen Schulen gesungen, wobei ihre Entstehung eng mit der politisch-gesellschaftlichen Umwälzung einherging. Dies zeigte, daß die nach Europa hin orientierte Neue Musik statt der traditionellen Musik allmählich eine bedeutende Rolle in der Musikerziehung spielte und eine immer größere Interaktion mit dem gesellschaftlichen Kontext entfaltete. Ein allgemeiner Musikunterricht fand immer statt, obgleich die fachliche Musikschule, die Musiklehrer für Gesang, Instrumente und Komposition heranbildete, noch fehlte. 1916 wurde die „Musikgruppe an der Universität Beijing“ (北京大學音樂團) als der erste musikalische Verein an der Universität Beijing organisiert, in dem die sich für Musik interessierenden Studenten zusammentrafen. Später wurde sie in „Musikgemeinschaft an der Universität Beijing“ (北京大學音樂會)⁵²⁸ umbenannt, in der es die traditionelle Musikabteilung und die westliche Musikabteilung gab, um das Gleichgewicht der beiden Musiken zu unterstützen⁵²⁹. Dieser Verein entwickelte sich 1919 zu dem „Musikalischen Studienverein an der Universität Beijing“ (北京大學音樂研究會), in dem einige

⁵²⁶ Es gibt keine genaue Zahlenangabe zu den anti-japanischen Liedern. Aber die in Alben gesammelten anti-japanischen Lieder sind schon über tausend.

⁵²⁷ Das Wort stammt von dem berühmten Pädagogen Tao Xingzhi (陶行知). Ich zitiere aus dem von Lü Ji (呂驥) geschriebenen Vorwort des Liederalbums *Ausgewählte anti-japanische Lieder* (抗戰歌曲選, 1987), S. 2.

⁵²⁸ Wegen des diskriminierenden Klangs der Bezeichnung „Gruppe“ (團), ähnlich wie „Theatergruppe“ oder „akrobatische Gruppe“ hat die „Musikgruppe an der Universität Beijing“ (北京大學音樂團) sich in „Musikgemeinschaft an der Universität Beijing“ (北京大學音樂會) umbenannt.

⁵²⁹ In der westlichen Musikabteilung gab es nur die Musikinstrumente, die die Universität hatte. In der traditionellen Musikabteilung gab es alle acht Typen der chinesischen Musikinstrumente.

Musikinstrumente und Musiktheorie öffentlich gelehrt wurden⁵³⁰. 1920 kehrte Xiao Youmei (蕭友梅), der der „Vater der chinesischen modernen Musikerziehung“ genannt wird, nach seinem Musikstudium in Deutschland wieder nach China zurück und lehrte Harmonielehre und Musikgeschichte in diesem Verein. 1922 wurde dieser Verein in „Musikalische Akademie an der Universität Beijing“ (北京大學音樂傳習所) auf Vorschlag von Xian umbenannt und vergrößert. Xiao organisierte extra ein kleines Orchester, um europäische Musik vorzuspielen zu können, z.B. die Sechste Symphonie „Pastorale“ von Beethoven. Im Jahre 1927 wurde die musikalische Akademie bedauerlicherweise aus politischen Gründen aufgelöst⁵³¹. Zum Glück hat daraufhin Xiao mit Unterstützung des Erziehungsministers Cai Yuanpei (蔡元培) die erste fachliche Musikhochschule Shanghai Conservatory of Music (國立上海音樂院) nach dem deutschen Musikerziehungssystem Ende 1927 gegründet. Seitdem gilt Shanghai als eine der wichtigsten Städte für die Musikentwicklung in China im 20. Jahrhundert⁵³². Erstrangige ausländische Musiker, die in China lebten, sowie erstrangige chinesische Musiker, die im Ausland studiert hatten, lehrten in der an der europäischen Musik orientierten Ausbildung und bildeten viele wichtige Musiker heran, die die grundlegende „Musikbasis“ für die anti-japanische Musik darstellten⁵³³. Außer der gut entwickelten fachlichen Musikerziehung⁵³⁴ wurde der allgemeinen Musikerziehung in der Grundschule Beachtung geschenkt⁵³⁵. Darüber hinaus haben viele Musikvereine Musikaktivitäten veranstaltet und halfen die seit dem Aufkommen der Schullieder allmählich populärer werdende Neue Musik zu verbreiten. Die drei Komponenten bildeten ein festes Netz, das sich zu der Strömung der anti-japanischen Musik im

⁵³⁰ Die folgenden sind zu belehren: 1) westliche Musik: allgemeine Musiklehre (樂典), Harmonielehre, Klavier und Geige; 2) chinesische traditionelle Musik: Guqin (古琴, siebensaitiges Zupfinstrument), Pipa (chinesische Laute) und Kunqu (崑曲, eine traditionelle Oper). Die ausführliche Beschreibung über die Entwicklung dieser Vereine an Universität Beijing siehe Han Kuo-huang (韓國鏞). Von „musikalischem Studienverein“ bis „musikalischem Kunst-Literatur-Verein“ (從音樂研究會到音樂藝文社), in: Liu Ching-chih (劉靖之 hrsg., 1988). *History of New Music in China. 1920-1945*. (中國新音樂史論集 1920-1945), S. 245-285.

⁵³¹ Warlords griffen in die Verwaltung der Universität Beijing ein und behaupteten, daß die Musik der gesellschaftlichen Sitte schade und zu großem Aufwand triebe. Aus diesem Grund wurde „Musikalische Akademie an der Universität Beijing“ (北京大學音樂傳習所) aufgelöst.

⁵³² Shanghai Conservatory of Music und Central Conservatory of Music in Beijing, in das einige Musikcolleges nach der Gründung der VR China zusammengeführt wurden, sind die zwei wichtigsten Musikinstitute in der VR China.

⁵³³ Die Musikergeneration, die als erste in China mit einer relativ kompletten europäischen Musikerziehung aufgewachsen war, hat nicht nur zur Entwicklung der anti-japanischen Musik beigetragen, sondern hat auch wegen ihrer Lehrtätigkeit in Hong Kong und später in Taiwan einigen Einfluß ausgeübt.

⁵³⁴ Abgesehen von der Einrichtung des Shanghai Conservatory of Music wurden an vielen Universitäten Musikfakultäten gegründet.

⁵³⁵ 1922 wurde der Musikunterricht „Schullieder“ (學堂樂歌) in der Grundschule in „Lehrgang Musik“ (音樂科) umbenannt. 1923 entwarf die „Nationale pädagogische Vereinigung“ (全國教育聯合會) den Umriß des Standardlehrgangs für den Musikunterricht. 1933 haben der „Ausschuß für Musikerziehung“ (音樂教育委員會) und der „Redaktionsausschuß für die Musikerziehung in der Grundschule“ (小學音樂教材編訂委員會) gemeinsam die Musikbücher für die Grundschule und das Gymnasium zusammengestellt.

Zweiten Weltkrieg wandelte.

IV. 2. Die allgemeine Musikvorstellung in der anti-japanischen Zeit

In der Zeit zwischen 1937 bis 1945 war China in drei politische Einflßzonen geteilt: Die von den Japanern besetzte Zone, die von der nationalistischen Regierung verwaltete Zone und die von der kommunistischen Partei verwaltete Zone. Wegen der verschiedenen Ziele der Verwaltungen entwickelte sich die Musik jeweils völlig anders.

In der japanisch besetzten Zone haben die Japaner die Musik benutzt, um das gute Verhältnis zwischen China und Japan und den politischen Slogan „Gemeinsamer Aufschwung des großen Ostasiens“ (大東亞共榮) zu betonen. Der berühmte Komponist Jiang Wenye (江文也, 1910-1983) gilt als ein Beispiel für solche politische Propaganda. Der Verein „Xinmin Hui“ (新民會) in Beijing, der sich eng mit den Japanern verband, beauftragte Jiang, einige Propagandalieder zu komponieren. Die von ihm geschriebenen Lieder, z.B. „Marsch des großen ostasiatischen Volks“ (大東亞民族進行曲), „Vereinslied des Xinmin Hui“ (新民會會歌), „Xinmin-Jugendlied“ (新民會青年歌) und „Xinmin-Frauenlied“ (新民會婦女歌), waren sehr nützlich für die japanische Verwaltung⁵³⁶.

1938 zog sich die nationalistische Regierung wegen der gefährlichen Kriegssituation nach Chongqing (重慶) zurück. Um die anti-japanische Musikaktivität zu fördern, wurde das „Chorsingen der ersten tausend Leute in China“ (中國的第一個千人大合唱) in Chongqing veranstaltet. Dies war ein großes Ereignis, dem Chiang Kai-shek große Aufmerksamkeit schenkte und das viele Musiker veranlaßte, China durch Musik zu retten⁵³⁷. Chorveranstaltungen lagen deswegen damals im Trend. Die Kommunikation zwischen den Städten und den Schulen war mit solchen Musikveranstaltungen sehr befaßt, wobei die Musikerziehung in der Schule Aufmerksamkeit erhielt und zusätzlich die Militärmusik in den Militärakademien eingerichtet wurde. Andererseits wurden auch viele Noten und Musikk-literatur veröffentlicht. Viele Musikzeitschriften⁵³⁸ und Liederalben halfen bei der Verbreitung der anti-japanischen Lieder⁵³⁹. Die

⁵³⁶ Jiang Wenye (江文也), der in Taiwan geboren ist, in Japan sein Musikstudium absolvierte und in Beijing als Professor für Komposition lebte, hatte als talentierter Komponist ein verhängnisvolles Schicksal in den Klauen der Politik. Siehe S. 250.

⁵³⁷ Die Veranstaltung „Chorsingen der ersten tausend Leute in China“ (中國的第一個千人大合唱) fing mit einer Ansprache von Chiang an, wobei er sich alle Programme anhörte und erst am Ende die Veranstaltung verließ. Dies zeigt, daß Chiang dieser Veranstaltung große Aufmerksamkeit geschenkt hat.

⁵³⁸ Die veröffentlichten Musikzeitschriften gehörten meist zu bestimmten Instituten oder Vereinen, z.B. „Yue Fe“ (樂風) war die Zeitschrift des Ausschusses für Musikerziehung im Erziehungsministerium (教育部音樂教育委員會) und wurde seit 1940 herausgegeben.

⁵³⁹ Um die anti-japanischen Lieder zu verbreiten, wurden sie gesammelt und veröffentlicht, z.B. „Jugendliches Liederalbum“ (青年歌選) und „Ausgewählte neue Monatslieder“ (每月新歌選). Es gab

Musikaktivität in der von der nationalistischen Regierung verwalteten Zone war sehr lebendig, was trotz der Beschränkung auf Gesang als Gesamterfolg der seit den Schulliedern gut entfaltenen neuen chinesischen Musik zu betrachten ist. Die Musikaktivitäten waren sehr eng mit den anti-japanischen Gefühlen der Chinesen verbunden und hatten besonders eine große Wirkung auf die Jugend und die Intellektuellen ausgeübt, was die einseitige Beschreibung von Lü Ji (呂驥) leugnet:

„Während der Anfangszeit des anti-japanischen Kriegs hatte die Musikbewegung in der von der nationalistischen Partei verwalteten Zone ihre Hauptaufgabe darin, den anti-japanischen Krieg zu unterstützen und ihm zu dienen. Dennoch konnten Musik und Volk sich unter der reaktionären Verwaltung des Banditen Chiang (Kai-shek) nicht miteinander verbinden.“⁵⁴⁰

Die kommunistische Partei hat durch die Linie ihrer Musikpolitik „Musik dient dem Volk“ zum Aufschwung der anti-japanischen Lieder beigetragen, wobei sie überzeugt davon war und stolz darauf war, daß „Musik als politisches Werkzeug“ zu betrachten sei. Aber auch einige bis heute noch bekannte anti-japanischen Lieder, die nicht unter dem Zeichen dieser Slogans entstanden sind, haben den damaligen anti-japanischen Enthusiasmus weitergegeben. Es ist selbstverständlich, daß die nationalistische Regierung wie die kommunistische Partei durch die anti-japanischen Lieder, bzw. durch die Gesangsveranstaltungen zu ihnen die Massen abgesehen von der Anerkennung „ihrer“ Lieder zu der jeweiligen Politik „rekrutieren“ wollte. Wang Yuhe (汪毓和), der Musikwissenschaftler der kommunistischen Partei, kritisiert die nationalistische Regierung, daß sie durch ihre Musikaktivitäten Kontrolle über die Musikkreise ausüben und die Massen für sich gewinnen wollte⁵⁴¹. Aber ganz offensichtlich hatten auch die anti-japanischen Lieder in der von der kommunistischen Partei verwalteten Befreiungszone noch mehr Aufgaben als nur die anti-japanische Haltung zu bekräftigen. Sie hatten auch die „Aufgaben“ zu erledigen, den Kommunismus zu propagieren, die Befreiungszone zu unterstützen und sogar die nationalistische Partei zu kritisieren.

Mao Zedong hat im anti-japanischen Krieg sehr deutlich gemacht, daß der Kriegsschauplatz von Anfang an zwei geteilt sei, nämlich in den Kriegsschauplatz der

sogar noch ein chinesisch-englisches „*Anti-japanisches Liederalbum*“ (抗戰歌曲選), das als „*China's Patriots Sing*“ in Hong Kong und als „*Songs of Fighting China*“ in den U.S.A. veröffentlicht wurde.

⁵⁴⁰ Artikel „Neue Situation, neues Problem“ (新情況新問題) von Lü Ji. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 256.

⁵⁴¹ „1943 hat das Erziehungsministerium unter dem Befehl von Chiang Kai-shek und Chen Lifu (陳立夫) die Institution 'Staatliches Liyue-Haus' (國立禮樂館) und den 'Verein für chinesische Musik' (中國音樂學會) gegründet. Das Erziehungsministerium befürwortete eine sogenannte 'Restauration der archaischen Muskerziehung' und förderte völlig die feudale Li-Erziehung und die Aktivität der Liyue (禮樂). Es waren offenbar das Ziel und der Versuch der reaktionären Verwalter, durch die offiziellen Musikinstitute die Musikkreise ganz unter Kontrolle zu bringen. ... Außerdem verwandten sie viel Mühe darauf, ... 'Chorsingen der tausend Leute' und 'Chorsingen der zehn tausend Leute' zu veranstalten. ... Das Ziel bestand in nichts anderem als in der Verstärkung des Einflusses und dem Gewinnen der Massen in Konkurrenz zu der das Vaterland vor dem Untergang rettenden Musikbewegung (der kommunistischen Partei).“ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 172.

nationalistischen Partei und den der Befreiungszonen⁵⁴². Die sogenannten Befreiungszonen, die die kommunistische Partei allmählich in vielen Provinzen aufgebaut hatte, waren in vieler Hinsicht ärmer als die von der nationalistischen Regierung verwaltete Zone. In ihnen mußte die Infrastruktur für die Grundversorgung der Bevölkerung erstellt werden, um überhaupt die Japaner bekämpfen und das Volk weiter „befreien“ zu können. In dieser harten Zeit hat die Musik ihre große Wirkung durch kollektive Gesangsveranstaltungen auf die Bevölkerung ausgeübt, wie Lǚ Ji (呂驥) die Aufgabe der Musik beschrieben hat:

„Die Hauptaufgabe der Musikbewegung in den Befreiungszonen bestand darin, die Menge der Musiker zu organisieren und heranzubilden, die an dem Volkskrieg (anti-japanischen Krieg und Volksbefreiungskrieg) teilnahmen und ihm dienten. Ihre gründliche Arbeit hatte das Ziel, das Volk zu fleißiger Produktion zu ermutigen und die Front zu unterstützen. Sie ermutigten die Soldaten, fleißig zu kämpfen, den Feind zu vernichten und das Volk zu befreien. Zusammenfassend gesagt ging es darum, den Volkskrieg bewußt zu machen und in ihm Stellung zu beziehen.“⁵⁴³

Obwohl die Musik in der kommunistischen Partei eine so wichtige Aufgabe hatte, fehlten immer noch gute Musiker. Außer Nie Er (聶耳), dem berühmten „one-song-Komponist“, der schon 1935 gestorben war und der das Volk nur mit seinem „Marsch der Freiwilligen“ (義勇軍進行曲) begeistern konnte, haben unter den wichtigen Komponisten sich z.B. nur Xian Xinghai (冼星海) und He Lǜting (賀綠汀) auf der kommunistischen Seite an der Schaffung anti-japanischer Musik in der Mitte der 30er Jahre beteiligt. Gut ausgebildete und sich zu der kommunistischen Partei bekennende Komponisten gab es damals nicht viele. Genau gesagt, wurden die anti-japanischen Lieder, die in der von der kommunistischen Partei gepriesenen großen Anzahl von Gesangsveranstaltungen, nämlich der das Vaterland vor dem Untergang rettende Gesangsbewegung⁵⁴⁴ gesungen wurden, meist sehr schnell produziert⁵⁴⁵, um die jeweilige anti-japanische Propaganda zu verbreiten. Sie entwickelten sich später

⁵⁴² Mao Zedong. Koalitionsregierung (論聯合政府), in: *Ausgewählte Werke von Mao Zedong* (毛澤東, 1969), S. 943.

⁵⁴³ Artikel „Neue Situation, neues Problem“ (新情況新問題) von Lǚ Ji. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 256.

⁵⁴⁴ Diese Gesangsbewegung fing 1931 wegen der Besetzung der Mandschurei durch die Japaner an und erreichte ihrem Höhepunkt ab 1937. Es wird angegeben, daß zwischen 1935 und Anfang 1937 mehrere hundert Gesangsvereine gegründet wurden, um parallel mit vielen anderen Aktivitäten zusammenzuwirken. Siehe Stichwort „Gesangsbewegung für den anti-japanischen Kampf und nationale Rettung“ (抗日救亡歌詠運動), in: *Chinesische Enzyklopädie. Musik und Tanz* (中國大百科全書·音樂舞蹈, 1989), S. 338.

⁵⁴⁵ Lǚ Ji (呂驥) hat selber auf die schnelle Produktion hingewiesen, daß die Musiker die für bestimmte dringende Aufgaben unentbehrlichen Lieder in kurzer Zeit gemacht haben: „Während der Bodenreform (土地改革) haben die Leute die Sitzung bis Mitternacht beendet. Dann schrieben sie eilig Lieder und am zweiten Tag lehrten sie das Volk die Lieder singen. Dies geschah, um die Bewegung zusammenzuhalten. Viele Musiker, die in Truppenagitationsgruppen und regionalen Arbeitsgruppen arbeiteten, waren an diese Erfordernisse gewöhnt.“ Lǚ Ji (呂驥). *Musik in den Befreiungszonen* (解放區的音樂). Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 259.

sogar zu musikalischen Klischees, die nur dem politischen Slogan entsprachen und ihren musikalischen Charakter verloren im Vergleich mit den anti-japanischen Liedern in der von der nationalistischen Regierung verwalteten Zone.

IV. 3. Analyse der anti-japanischen Lieder

„Der Triumph im anti-japanischen Kriegs hängt von den berührenden Liedern ab, die die Menschenherzen enorm bewegen, nicht von den Waffen und der Strategie.“ Durch den Satz eines anonymen Japaners⁵⁴⁶ kann man sich die kollektive Funktion und die große Wirkung der anti-japanischen Lieder auf Chinesen einigermaßen vorstellen. Auf zwei Punkte ist hinzuweisen. Die anti-japanischen Lieder stellten die starken Gefühle der Chinesen gegen den japanischen Angriff dar. Andererseits brauchten die Chinesen die anti-japanischen Lieder, um sich zu ermutigen und ihren Kriegsgeist zu stärken. Der musikalischen Kontext entsprach der seit den Schulliedern allmählich gut gediehenen neuen chinesischen Musikentwicklung. Aber im Unterschied von den vom japanischen Vorbild stark beeinflussten Schulliedern sind die anti-japanischen Lieder völlig an der westlichen Musik, nicht an der japanisch-westlichen Musik, orientiert. Dies lag nicht nur an dem politischen Antagonismus zwischen China und Japan, sondern auch an der umfassenderen Kenntnis der westlichen Musik in China. Die musikalischen Wesensmerkmale und die Darbietungsform der Lieder lassen sich allgemein wie folgt beschreiben:

- Die Lieder sind meist in Ziffer-Notation, wenige in Fünflinien-Notation, wegen der leichten Lernbarkeit überliefert. Die traditionelle Gongchi-Notation (工尺譜) fehlt völlig.
- Die Komponisten sind zum Teil durch die fachliche westliche Musikausbildung herangebildet, einige von ihnen studierten sogar in Europa oder U.S.A.
- Unter dem Einfluß der westlichen Musik sind die Lieder in der von der kommunistischen Partei verwalteten Zone mehr durch Pentatonik oder Verwendung des volkstümlichen Materials gekennzeichnet. Die kommunistische Partei befürwortete besonders das Sammeln und die Verwendung von Volksliedern.
- Um die Chinesen zu einigen, lieben die Regierenden kollektive Gesangsveranstaltungen; Chorwerke zu komponieren ist populär.
- Wegen der Kriegssituation sind die anti-japanischen Lieder beim Vorspielen wenig von Musikinstrument begleitet worden, obwohl es damals schon viele geschulte Musiker gab.
- Das Thema richtet sich selbstverständlich gegen die Japaner. Außerdem wurde die für die jeweilige Partei günstige Propaganda hinzugefügt, z.B. in der von der nationalistischen Regierung verwalteten Zone wurde Chiang Kai-shek als der nationale Held gelobt, hingegen wurde er in der von der kommunistischen Partei verwalteten Zone beschimpft.

⁵⁴⁶ Lin Cong (林蔥, 1975). *Lin Cong spricht über Musik* (林蔥談樂), S. 209.

Die über eintausend anti-japanischen Lieder haben verschiedene musikalische Niveaus erreicht. Manche aus der Not geboren hatten nur momentane Popularität. Aber es gab einige Stücke, die wirklich sowohl den damaligen Zeitgeist widerspiegeln, als auch bis heute noch bekannt sind. Huang Zi (黃自, 1904-1938), als einer der wichtigsten chinesischen Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁵⁴⁷ hat seinen anti-japanischen Patriotismus in Musik gebracht. Sein erstes Lied „Anti-japanisches Lied“ (抗敵歌, 1931) und sein letztes Lied „Heißes Blut“ (熱血, 1937) haben mit der anti-japanischen Strömung zu tun. Das 1933 komponierte Chorwerk für vier Stimmen in h-Moll „Die Flagge weht“ (旗正飄飄, Musikbeispiel 41) gilt als eins der beliebtesten anti-japanischen Musikstücke und ist im „Konzert für Unterstützung und Ermutigung zu gemeinsamen Haß gegen den Feind“ (鼓舞敵愾後援音樂會) 1933 uraufgeführt worden. Von dem kraftvollen Hauptthema ausgehend, läßt der Chor in AA'A''-Form, in der jeder wiederholte Teil mit der dynamischen Steigerung und der wechselnden Überschneidung der vier Stimmen seine Besonderheit hervorbringt, die traurig-empörte Atmosphäre sich auftürmen: Im A-Teil fängt das Hauptthema im Tenor (T. 5) an und gibt es später an den Sopran (T. 10) weiter, wobei die Klavierbegleitung mit dem gleichen Thema antwortet; in dem A'-Teil erklingt der Sopran (T. 31) zuerst mit dem Hauptthema, das nachher in einem vierstimmigen Kanon (ab T. 36) durchgeführt wird; in dem A''-Teil wird das Hauptthema nun durch einen Kanon (T. 63), aber mit wechselnder Überschneidung der vier Stimmen charakterisiert. Mit der typischen kompositorischen Technik der europäischen Musik hat Huang Zi den von Wei Hanzhang (韋瀚章) in dichterischem Stil geschriebene Text eindrücklich vertont⁵⁴⁸. Solche Kombination - europäischer Musikstil und chinesischer dichterischer Text - gilt als aufschlußreiches Vorbild für die anti-japanische Musik. Die an europäischer Musik orientierte Musikerziehung findet fachlich wie im allgemeinen hier ihr erfolgreiches Ergebnis.

Nicht mit anti-japanischen Worten, sondern mit einem nostalgischem Text hat das Lied

⁵⁴⁷ Huang Zi (黃自) ist 1904 in der Provinz Jiangsu (江蘇) geboren. 1924 studierte er Psychologie am Oberlin College in Ohio, U.S.A. und besuchte später auch einige Musikseminare. 1928 studierte er Komposition an der Yale University und machte 1929 seinen Abschluß. Nach seinem musikalischen Studium in U.S.A. ist er durch Europa nach China zurückgekommen. Bis zu seinem Tod wegen Typhus im Jahre 1938 hat er zur Entwicklung der chinesischen Neuen Musik viel beigetragen. Als ein in westlicher Musik, bzw. europäischer Musik geschulter Komponist hat er grundlegende Kenntnisse über europäische Komposition, z.B. Harmonielehre, Kontrapunkt, Werkanalyse usw. durch seine Lehrtätigkeit in das Shanghai Conservatory of Music (seit 1929) eingebracht. Mit anderen Musikpädagogen hat Huang zwischen 1933 und 1935 das *Restaurationsmusikbuch für die Mittelschule* (復興初級中學音樂教科書) in sechs Bänden zusammengestellt. Er organisierte viele Musikaktivitäten in Shanghai, z.B. den „Verein für Musik und Kunst“ (音樂藝文社), durch den später auch anti-japanische Konzerte gegeben wurden. 1936 war er als Leiter des Shanghaier Orchesters tätig. 1937 fing er an, zwei Bücher *Harmonielehre* und *Musikgeschichte* zu schreiben, die wegen seines Todes leider unvollendet blieben. Seine musikalische Anschauung über die Zukunft der chinesischen Musik siehe Teil II, Kapitel V. „Musikästhetische Umwälzung“.

⁵⁴⁸ Die Texte vieler von Huang Zi (黃自) komponierten Vokalmusiken sind von Wei Hanzhang (韋瀚章) geschrieben.

„Heimat der weißen Wolke“ (白雲故鄉, 1938), das von Lin Shengxi (林聲翕)⁵⁴⁹ komponiert wurde, die anti-japanische Atmosphäre lyrisch eingefangen (Musikbeispiel 42). Im Vergleich zu der sanften Klage, von der die durch Ges-Dur dominierte AB-Form der „Heimat der weißen Wolke“ (白雲故鄉) bestimmt ist, verrät das mit Auftakt charakterisierte Marschlied „Lob der achthundert Helden“ (歌八百壯士, 1937)⁵⁵⁰ deutlich den stark anti-japanischen Willen (Musikbeispiel 43). An den oben vorgestellten Beispielen, die nicht nur in der von der nationalistischen Regierung verwalteten Zone, sondern auch später in Taiwan populär waren, läßt sich zeigen, daß die Vielfältigkeit der anti-japanischen Lieder dem Geschmack der verschiedenen Schichten entsprachen: „Die Flagge weht“ (旗正飄飄) ist in der Schule sehr gern gesungen worden; „Heimat der weißen Wolke“ (白雲故鄉) gilt als berühmtes Konzertrepertoire; „Lob der achthundert Helden“ (歌八百壯士) ist in der Bevölkerung bekannt.

In der von der kommunistischen Partei verwalteten Zone wurde der künstlerische Wert eines Liedes mit an seiner Propagandawirkung gemessen und stets auch von seiner Popularität abgeleitet, sonst würde das Lied als subjektivistisch verurteilt werden⁵⁵¹. Unter dieser Bedingung bezogen sich die sogenannten guten Lieder auf Aspekte, die sich mit der aktuellen Politik gut verbindenden ließen⁵⁵², z.B. „Teilnahme an der achten Truppe“ (參加八路軍, Musikbeispiel 43)⁵⁵³, „Versorgung mit Nahrung und Kleidung“ (有吃有穿, Musikbeispiel 45)⁵⁵⁴ und „Ohne die kommunistische Partei gäbe es kein China“ (沒有共產黨就沒有中國, Musikbeispiel 46)⁵⁵⁵. Diese Lieder sind „gut“ nur in der Perspektive der kommunistischen Ideologie und verloren ihren Wert in der späteren Zeit. Aber es gab einige Lieder, die den damaligen aktuellen Popularitätskriterien entsprachen, und trotzdem auch später noch beliebt blieben. Das von Zhang Hanhui (張寒暉)⁵⁵⁶ 1936 komponierte Lied „Am Songhua-Fluß“ (松花江上, Musikbeispiel 47)

⁵⁴⁹ Lin Shengxi (林聲翕, 1914-1991) ist in Guangdong (廣東) geboren. Nach seinem Musikstudium in Klavier als Hauptfach und Komposition als Nebenfach am Shanghai Conservatory of Music von 1931 bis 1935, lehrte er an der Staatlichen Musikhochschule Qingmuguan (青木關國立音樂學院) seit 1942. Nach der Gründung der VR China lebte er in Hong Kong und war in vielen Musikaktivitäten engagiert. Abgesehen von Liedern hat er auch einige Instrumentalmusiken komponiert.

⁵⁵⁰ Das Lied „Lob der achthundert Helden“ (歌八百壯士) wurde von Xia Zhiqiu (夏之秋, 1912-1993), der später Professor am Central Conservatory of Music war, 1937 komponiert. Wegen der politischen Feindschaft waren nach der Gründung der VR China noch auf dem Festland bleibende Komponisten und ihre Lieder in Taiwan aus dem Musikleben ausgeschlossen. Aber bei diesem Lied handelte es sich um eine Ausnahme. Dieses Lied war in den 50er und 60er Jahren sehr bekannt in Taiwan.

⁵⁵¹ Lǚ Ji (呂驥). Musik in den Befreiungszonen (解放區的音樂). Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 259.

⁵⁵² Lǚ Ji (呂驥). Musik in den Befreiungszonen (解放區的音樂). Ich zitiere aus ebd. Lǚ Ji hat einige „gute“ Lieder vorgestellt, um sein Argument zu stützen. Die drei genannten Lieder gehören zu den von ihm vorgestellten „guten“ Liedern.

⁵⁵³ Das Lied ist von Lǚ Ji (呂驥) 1940 komponiert.

⁵⁵⁴ Das Lied ist von Zhang Lu (張魯) aus einem Shanbei-Volkslied (陝北民歌) „Shan Biandan“ (閃扁擔) arrangiert.

⁵⁵⁵ Das Lied ist von Cao Huoxi (曹火星) 1943 komponiert.

⁵⁵⁶ Zhang Hanhui (張寒暉 1902-1946), geschulter Schauspieler, komponierte ca. 50 Lieder neben seiner

gibt der Sehnsucht nach Nordostchina den hoffnungsvollen C-Dur-Charakter mit der kleinen Modulation nach a-Moll (T. 25); „Den Frühlingsboden umgraben“ (墾春泥, Musikbeispiel 48)⁵⁵⁷ hat He Lüting (賀綠汀) 1940 in einem vierstimmigen Chor gestaltet. Während das gleichsam ein Volkslied imitierende Hauptthema (T. 1) im Sopran erklingt, fügt die Männerstimme kräftig den Arbeitsruf „Hai-ya-huo“ (咳呀荷) hinzu. Mit dieser Gestaltung wechselt der Arbeitsruf mal in die Frauenstimme (T. 5) und mal wieder in die Männerstimme (ab T. 8) und gibt der musikalischen Bewegung rhythmische Vitalität. „Die fruchtbare Bucht im Süden“ (南泥灣, Musikbeispiel 49), das von Ma Ke (馬可)⁵⁵⁸ 1943 komponiert wurde, gilt als Lobgesang auf das zentrale kommunistische Stützpunktgebiet mit dem volkstümlich klingenden herrlichen E-Dur.

Die Notwendigkeit, anti-japanische Lieder zu singen, war für die sechshundert Millionen Chinesen damals groß. Die Lieder begleiteten und unterstützten fast alle anti-japanischen Aktivitäten, so daß ihre politische Bedeutung letztlich ihre musikalische überwiegt.

Theaterarbeit.

⁵⁵⁷ 1940 hat He Lüting (賀綠汀) das A-cappella-Lied für den Film „Triumphmarsch“ (勝利進行曲) komponiert.

⁵⁵⁸ Ma Ke (馬可, 1918-1976) beschäftigte sich mit der anti-japanischen Muskarbeit seit 1937 nach seinem Chemiestudium. 1939 ist er nach Yanan gekommen und komponierte in Gruppenarbeit einige Yangge-Opern und später Neue Opern. Viel Zeit widmete er dem Studium der nationalen Musik und der Arbeit von Xian Xinghai.

V. Musikästhetische Umwälzung

V. 1. Nationale Musik - Begriff und Zweifel

„Nationale Musik“ ist wörtlich so zu verstehen, daß sie die Musik einer Nation darstellt. Den Begriff „chinesische nationale Musik“ kann man ebenfalls einfach so verstehen. Aber wegen der komplizierten gesellschaftlich-politischen Entwicklung ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die stark von der westlichen Kultur, Politik und Wirtschaft fast auf allen Gebieten mitbestimmt wurde, wurde die chinesische nationale Musik unvermeidlich allmählich von der europäischen Musik beeinflusst und sogar verändert. Zum Unterschied von der europäischen Musik, die im allgemeinen als „Westliche Musik“ bezeichnet wird, ist die chinesische nationale Musik in einem festen Begriff zusammengefaßt. Zu dem Begriff gehören nämlich nicht nur die chinesische traditionelle Musik am Anfang, sondern auch später die von der westlichen Musik beeinflusste, doch mit den chinesischen traditionellen Musikinstrumenten gespielte Musik oder sogar nicht von der chinesischen traditionellen Musikinstrument beschränkte Musik. Dieser Entwicklungsprozeß begann deutlich mit dem Opium-Krieg (1840) und hat bis zur „Vierten-Mai-Bewegung“ (五四運動) gedauert.

Vor dem Opium-Krieg läßt sich die chinesische nationale Musik mit ihren chinesischen Eigenschaften charakterisieren, wie Chen Hong (陳洪) es tut:

„Nationale Musik, die anderes als 'Westliche Musik' ist, benutzt unsere nationalen Musikinstrumente, singt He Si Yi Shang (合四乙上)⁵⁵⁹ ..., ihre Notation ist nicht so schwer wie die westliche Fünflinien-Notation. ... Das ist nationale Musik.“⁵⁶⁰

Am Anfang des 20. Jahrhunderts kam der Gesellschaftsaspekt mit dem Einfluß der westlichen Demokratie deutlich in den Begriff „chinesische nationale Musik“ hinein. In dem berühmten Artikel „Reform der chinesischen Musik“ (中國音樂改良說) tauchte eine neue Dimension der chinesischen nationalen Musik auf, in der die nationale Musik das Gefühl der ganzen Gesellschaft vertreten sollte: *„Das Wesen der archaischen Musik ist Hofmusik, nicht Musik für die Gesellschaft, deswegen ist sie sehr verfeinert, aber nicht herrlich; ihre Anwendungsbereich ist nicht weit. Die Gesellschaft kann mit ihr nichts anfangen ... (Deswegen) Eine Nation muß eine Musik für die ganze Gesellschaft*

⁵⁵⁹ He Si Yi Shang (合四乙上) sind die Buchstaben der chinesischen traditionellen Gongchi-Notation (工尺譜).

⁵⁶⁰ Chen Hong (陳洪, 1934). Definition über nationale Musik (國樂定義). Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel in dem Verbesserungsansichtungen zur nationalen Musik zwischen 1899-1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: Liu Ching-chih/Wu Ganbo (劉靖之/吳贛伯, hrsg.). *History of New Music in China. The Development of Chinese Music* (中國新音樂史論集. 國樂思想), S. 44.

haben. Wenn sie erklingt, ist das ein Lied für alle Glieder der Gesellschaft. Diese Musik ist die Vertreterin der ganzen nationalen Gesellschaft.“⁵⁶¹

Wang Guangqi (王光祈)⁵⁶², einer der wichtigsten Musikwissenschaftler in der chinesischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, sah die chinesische nationale Musik als eine Art von „gesellschaftlich“ zum Ausdruck gebrachter Musik an, weil die Gesellschaft das Hauptelement der Nation für ihn war:

„Nationale ist eine Musik darin, daß sie den nationalen progressiven Geist zur vollen Entfaltung bringt, und ihr Wert gleichzeitig international anerkannt wird. Nationale Musik muß deswegen drei Bedingungen erfüllen: Sie muß 1) nationalen Charakter vertreten; 2) nationale Moral entfalten; 3) nationales Gefühl ausschütten.“⁵⁶³

Weiter deutete er die entscheidende Rolle der westlichen Musikwissenschaft bei dem Aufbau der chinesischen Musik an:

„Einerseits müssen wir unsere archaische Musik in Ordnung bringen. Andererseits sammeln wir eifrig die populäre volkstümliche Musik. Danach schaffen wir mit der westlichen musikwissenschaftlichen Methode aus dieser Musik eine nationale Musik. Die Aufgabe dieser nationalen Musik besteht darin, den grundlegenden Geist der chinesischen Nation zum Ausdruck zu bringen.“⁵⁶⁴

Tief von der westlichen Musikästhetik beeinflusst, ließ Qing Zhu (青主) die chinesische nationale Musik den gesellschaftlichen Nationsbegriff überschreiten und betonte nachdrücklich allein den Komponisten und den musikalischen Produzenten:

„Egal mit welchem Musikinstrument vorgespielt und egal mit welchem Lied oder Stück gesungen, soll nur das nationale Musik genannt werden, was der Chinese komponiert hat und künstlerischen Wert besitzt.“⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Fei Shi (匪石). „Reform der chinesischen Musik“ (中國音樂改良說) in der Zeitschrift *Zhejiangchao* (浙江潮), Jg. 1903, Nr. 6. Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel in den Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: ebd., S. 44.

⁵⁶² Wang Guangqi (王光祈, 1891-1936) hat Jura in Beijing neben seiner journalistischen Arbeit studiert. 1918 hat er den politisch engagierten Verein „Verein der chinesischen Jugend“ (少年中國學會) organisiert. Als er als Vertreter einiger chinesischen Zeitungen 1920 in Deutschland arbeitete, fing er 1922 sein Musikstudium bei E. M. v. Hornbostel und A. Schelling an. 1934 promovierte er mit dem Thema „Die chinesische klassische Oper“ an der Universität Bonn.

⁵⁶³ Wang Guangqi (王光祈, 1924). Evolutionstheorie der europäischen Musik (歐洲音樂進化論), zum Teil ausgewählt in: Feng Wenci/Yu Yuzi (馮文慈/俞玉滋, hrsg., 1993). *Ausgewählte musikalischen Aufsätze von Wang Guangqi* (王光祈音樂論著選集), Bd. I, S. 40 f.

⁵⁶⁴ Wang Guangqi (王光祈, 1924). Evolutionstheorie der europäischen Musik (歐洲音樂進化論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995). Vorstellung und Kritik über das musikästhetische Denken von Qing Zhu (青主音樂美學思想述評), in: Liu Ching-chin (劉靖之, hrsg.). *Referate der Konferenz „Chinesische Musikästhetik“* (中國音樂美學研討會論文集), S. 540.

⁵⁶⁵ Qing Zhu (青主). Ich spreche auch über das Problem der nationalen Musik (我亦來談談所謂國樂問題, 1934). Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel der Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: Liu Ching-chih/Wu Ganbo (劉靖之/吳贛伯, hrsg.). *History of New Music in China. The Development of Chinese Music* (中國新音樂史

Aufgrund des musikalischen Akkulturationsphänomens in China in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Yang Yinliu (楊蔭瀏) der chinesischen nationalen Musik einen breiten Blickwinkel in dem Artikel „Wahrheit der nationalen Musik“ (國樂事實) gegeben:

„Die gesamte Wahrheit über die nationale Musik kann nicht nur von einer Theorie aus, einem Musikstück oder einer Technik aus vertreten werden. Auf der vertikalen Seite gehören jede Überlieferung, Schrift, Melodie, Instrument und Technik, die musikalischen Wert haben, zum Umfang der nationalen Musik. Dieser Wahrheit sollen wir Beachtung schenken. Auf der horizontalen Seite haben wir die musikalischen Materialien, die aus China als dem Reich der Mitte (中原, Zhongyuan) kommen und zu dem jede innerhalb der Grenzen liegende Provinz, jede Stadt und jedes Dorf gehört, sowie die ausländischen musikalischen Materialien, die sich schon auf unsere nationale Musik bezogen haben, gerade beziehen oder zukünftig sich beziehen werden. Dieser Wahrheit sollen wir ebenfalls Beachtung innerhalb der nationalen Musik schenken.“⁵⁶⁶

Die Veränderung des Begriffs „chinesische nationale Musik“ hing davon ab, auf welches Zeitalter man blickte. Die chinesische Geschichte folgte seit der Zhou-Dynastie dem Feudalsystem, in dem die Musik sich in zwei grobe Richtungen unter den unveränderten politischen Bedingungen entwickelte: Rituelle Musik (雅樂, Ya-Yue) für den Hof und das Kaiserhaus und profane Musik für die allgemeine Bevölkerung. Aber seit dem Opium-Krieg hat die politisch-gesellschaftliche Krise die Musik gezwungen, eine neue Aufgabe zu übernehmen, nicht mehr gemäßigt und langsam für das kaiserliche Ritual und die Ahnensverehrung zu spielen, sondern eine neue musikalische Form für die Stärkung und für die „Ableitung der gesellschaftlichen Moral“⁵⁶⁷ in der ganzen Bevölkerung zu schaffen. Hinter dem neuen Erfordernis kam der Zweifel über die chinesische nationale Musik zum Vorschein. Die von den Königen der Vorzeit geschaffene Tanzmusik, die im allgemeinen als Vertreterin der rituellen Musik angesehen wurde, wurde in Frage gestellt: Sie würde heute nicht benutzt werden, weil sie nur eine geringe Aufklärungsfunktion besäße und ihr Wert heutzutage völlig offen sei.⁵⁶⁸

Für die profane Musik fiel die Kritik noch härter aus:

„Heutzutage bedeutet die sogenannte chinesische nationale Musik nur das Spielen und Singen einiger unwertiger Melodien von Leuten, die Schauspieler von Theatergruppen auf

論集. 國樂思想), S. 45.

⁵⁶⁶ Yang Yinliu (楊蔭瀏) hat den Artikel „Wahrheit der nationalen Musik“ (國樂事實) zwischen 1942 und 1944 veröffentlicht. Er wurde in *Musicology in China* (中國音樂學), 1989, Nr. 4 erneut veröffentlicht. Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel der Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: ebd.

⁵⁶⁷ Zhang Taiyan (章太炎, 1899). *Qiushu* (楮書), Kapitel „Bianyue“ (辨樂). Nachdruck 1958, S. 138.

⁵⁶⁸ Fei Shi (匪石). „Reform der chinesischen Musik“ (中國音樂改良說) in der Zeitschrift *Zhejiangchao* (浙江潮), Jg. 1903, Nr. 6. Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel der Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: Liu Ching-chih/Wu Ganbo (劉靖之/吳贛伯, hrsg.), S. 47.

der Bühne und blinde Musiker in Blas- und Schlagorchester sind. Es handelt sich entweder um mit ausschweifenden Texten versehene Lieder oder um dekadent kitschige Musik. Wenn `man an der Musik die Sitten und Gebräuche erkennen kann', dann ist unser Li- und Musikland schon längst in einen barbarischen staatlichen Zustand geraten. Die chinesische nationale Musik muß deswegen grundsätzlich abgelehnt werden. „⁵⁶⁹

Die „alte“ chinesische nationale Musik kann ihre erzieherische Funktion nicht mehr in der von westlichem Einfluß veränderten Gesellschaft wahrnehmen, d.h. die traditionelle musikästhetische Anschauung über gute Musik wurde erschüttert. Shen Xingong (沈心工), ein der Vertreter der Schullieder, hat deutlich diese Meinung geäußert:

„Im aufgeklärten Zeitalter des 20. Jahrhunderts hat man noch die alte Musik als schön angesehen und verwendete deswegen verschiedene alte Melodien, um Kinder zu lehren, daß die alten Melodien Menschenherzen nicht aufklären konnten, brauche ich nicht zu erläutern. ... Wenn das Menschengemüt in diesem Zeitalter angerührt werden möchte, muß eine dem Zeitalter passende Musik geschaffen werden. Das ist nur naturgemäß. „⁵⁷⁰

Zeng Zhimin (曾志忞), ein anderer Vertreter der Schullieder, brachte sein „revolutionäres“ Denken zum Ausdruck, das zu der von Sun Yat-sen geleiteten politischen Revolutionsströmung paßte:

„Es ist unmöglich, vor einer großartigen Neuschöpfung keine tiefgreifende Zerstörung zu haben. „⁵⁷¹

Aus den in Beispielsform gegebenen negativen Aussagen folgt selbstverständlich, daß die traditionelle chinesische Musik wie das alte feudalische System nach dem Wunsch der meisten Intellektuellen von einer neuen Musik ersetzt werden sollte. Solche negative Beurteilung der traditionellen chinesischen Musik kam nicht allein von Chinesen selbst. Westliche Wissenschaftler entfalteten ihren Kontakt mit der chinesischen Kultur seit dem 17. Jahrhundert durch Vermittlung der jesuitischen Missionare und ihrer Vorstellungen. Von Respekt am Anfang⁵⁷² allmählich zu kritischer Bewertung übergehend⁵⁷³, besonders im 19. Jahrhundert, waren beide Seiten weitgehend in

⁵⁶⁹ Geleitwort zur Guangzhou-Musik (廣州音樂發刊詞), Nov. 1933. Ich zitiere aus Gao Houyong (高厚永, 1995). Rückblick und Ausblick. Streit und Forschung entwickeln die chinesische nationale Musik im 20. Jahrhundert. (回顧與展望. 爭論與探索發展了二十世紀的國樂), in: ebd., S. 6.

⁵⁷⁰ Shen Xingong (沈心工, 1905). Liederbuch für die Grundschule (小學唱歌教授法). Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel der Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: ebd., S. 47.

⁵⁷¹ Zeng Zhimin (曾志忞, 1904). Vorwort des Musikbuchs (樂典教科書· 自序). Ich zitiere aus Li Yan (李岩, 1994). Über den Wandel der Verbesserungsanschauungen zur nationalen Musik zwischen 1899 und 1949 (論國樂改進觀念的衍變), in: ebd., S. 48. Vgl. S. 103.

⁵⁷² Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ist ein aufschlußreiches Pionierbeispiel. Er bewunderte die Schätze der chinesischen Kultur und verhielt sich positiv zu einem interkulturellen Austausch. Siehe Wang Mei-chu (1985). *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*, S. 172-174.

⁵⁷³ Eine gute Vorstellung von dieser Veränderung bietet das von dem englischen Sinologen Raymond Dawson 1967 veröffentlichte Buch *The Chinese Chameleon. An Analysis of European conceptions of*

Vorurteilen befangen: Das eingebildete Kaisertum mit der tausendjährigen Kulturtradition und die industriellen Länder mit der Erfahrung ihres Aufschwungs als einzigem Bewertungsmaßstab. Das Aufeinanderprallen dieser verschiedenen Kulturen und die damit zusammenhängenden Urteile trafen nicht zuletzt die chinesische Musik.

Unter Missionaren war chinesische Musik seit langem kaum akzeptabel. Matteo Ricci, der erfolgreichste Missionar in der Ming-Dynastie, hat ca. 30 Jahre (1582-1610) in China verbracht, trotzdem konnte er die chinesische rituelle Musik nicht aushalten und hat sie als „a discord of discords“⁵⁷⁴ kommentiert.

Aus einer eurozentristischen Haltung wurde die chinesische Musik als „keine echte Musik, sondern nur als lärmvolles Geräusch“ betrachtet⁵⁷⁵, noch schlimmer sogar als „sehr unterentwickelt, ja barbarisch primitiv“⁵⁷⁶.

Europäer ließen sich über chinesische Musik in jeder Art mißachtend aus:

- Singstimme und Singweise. Der Gesang ist ungewohnt mit dem hohen Register, unangenehm mit nasalen Fiselton wie Hund und und Katze⁵⁷⁷. Die Bemerkung bezieht sich auf den traditionellen Theatergesang, es könnte die Beijing-Oper sein.

- Tonsystem. Die als Musik für Kinder angesehene chinesische Musik stagniert über die Jahrhunderte, so daß sie einen unabänderlichen Charakter hat. Sie ist unmelodisch (einstimmige Melodie), unharmonisch und besitzt keine Modulation, keinen Kontrapunkt⁵⁷⁸.

- Musikinstrumente. Das Zusammenspiel der chinesischen Musikinstrumente klingt wie ein Lärmorchester. Das Zusammenspiel ist nicht nur lächerlich, sondern auch greulich, besonders ein Schlaginstrument wie der Gong⁵⁷⁹ kann fast unerträglich sein⁵⁸⁰.

Hector Berlioz hat seinen Eindruck über ein chinesisches Konzert, das er bei der 1851 in London stattfindenden Weltausstellung hörte, in beleidigender Weise zusammengefaßt.

Chinese civilization.

⁵⁷⁴ M. Ricci. *China in the Sixteenth Century: The Journal of Matthew Ricci, 1583-1610* (1953), S. 336. Dawson erstaunte es, daß der dominikanische Mönch aus Portugal im 16. Jahrhundert, Gaspar da Cruz, überraschenderweise die chinesische Musik akzeptierte: "But the fact that he even appreciated Chinese music and was the first, as far as we know, and for a long time the only, European to do so is sufficient testimony that he was an extremely receptive and broadminded visitor." R. Dawson (1967), ebd., S. 28.

⁵⁷⁵ A. John-Laungitz. Neue Beiträge zur chinesischen Musikästhetik, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 1905, 25. Aug./1. Sep., Nr. 34-35.

⁵⁷⁶ Z. Nejedlý (1930). Vseobecné dejiny hudby (Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 1), S. 245. Ich zitiere aus Wang Mei-chu, ebd., S. 218.

⁵⁷⁷ Die Beschreibung siehe R. Batka (1909-1911). *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, S. 18; Z. Nejedlý, ebd. siehe Wang, ebd.

⁵⁷⁸ Das als Musik für Kinder betrachtete Tonsystem wurde von vielen Forschern erwähnt: J. Barrow (1804). *Travels in China*, S. 315; J. N. Forkel (1784). Von der Musik der Chineser, in: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Nachdruck 1974, S. 234; J. B. du Halde (1735). *Ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs und der grossen Tartarey*. Deutsche Ausgabe (1747-1749), S. 347; F. Kühnert (1900). Zur Kenntnisse der chinesischen Musik, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Bd. 14, S. 141f.

⁵⁷⁹ Gong ist eigentlich Luo (鑼) auf Chinesisch. J. Barrow hat das Schlaginstrument Luo mit der akustischen Übersetzung „Gong“ bezeichnet. Siehe J. Barrow, ebd., S. 79.

⁵⁸⁰ R. Batka, ebd., S. 18; G. Schneerson, ebd., S. 34; Z. Nejedlý, ebd., S. 245.

Seine Beschreibung stellt ein extremes Mißverständnis fremder Kultur dar aus der Sicht des ab Mitte des 20. Jahrhunderts allmählich entstandenen kulturanthropologischen Ansatzes. Seine Geringschätzung traf zuerst das Musikinstrument, wobei er die Tonleiter und die Tonart der Chinesen als gleich mit den europäischen betrachtete:

„Eine chinesische Familie, bestehend aus zwei Frauen, zwei Männern und zwei Kindern, saß auf einer kleinen Bühne in dem Saal des 'Chinese house' in Albert Gate. Das Konzert wurde eröffnet durch ein Lied in zehn bis zwölf Strophen, gesungen von dem 'Musikmeister' in Begleitung eines kleinen Instrumentes mit vier Metallsaiten in der Art unserer Gitarre. Er spielte es mit einem Stück Leder oder Holz, welches die Stelle der Stahlfeder vertrat, deren man sich in Europa bedient, um die Saiten der Mandoline anzuschlagen. Der Hals des Instrumentes ist in Bündel eingeteilt, mit Hilfe von Griffen, die sich immer mehr zusammendrängen, je mehr sie sich der Schalldecke nähern, durchaus wie der Hals unserer Gitarren. Einer der letzten Griffe, durch Ungeschicklichkeit des Instrumentenmachers an die unrichtige Stelle gesetzt, gibt einen zu hohen Ton, abermals wie bei unseren Gitarren, wenn sie schlecht gebaut sind. Die durch diese Einteilung hervorgebrachte Wirkung entspricht trotzdem vollkommen unserer Tonleiter.“⁵⁸¹

Weiter berichtete Berlioz über die Singweise und die musikalische Begleitung sehr abfällig:

„Die Vereinigung von Gesang und Begleitung aber war derartig, daß man zu dem Schlusse berechtigt ist, jener Chinese wenigstens habe nicht den leisesten Begriff von Harmonie. Die Melodie, grotesk und abscheulich in jeder Beziehung, schloß wie das gewöhnlichste unserer Lieder auf der Tonica, und verließ die von vorneherein bezeichnete Tonart überhaupt nicht. Die Begleitung bestand in einer sehr lebhaften und sich immer wiederholenden rhythmischen Figur auf der Mandoline, welche sich den Noten der Singstimme sehr wenig oder gar nicht anpaßte. ... Mit einem Wort, es war ein Lied, begleitet von einem kleinen instrumentalen Durcheinander. Was die Stimme des Chinesen betrifft, so war noch nie etwas dermaßen Eigentümliches an mein Ohr gekommen. Stellen Sie sich nasale, gutturale, stöhnende, schauerliche Töne vor, die ich ohne allzu große Übertreibung mit den Tönen vergleichen darf, wie die Hunde von sich geben, wenn sie nach einem langen Schlaf sich recken und gewaltsam gähnen“⁵⁸²

Zusammenfassend sagte Berlioz am Ende:

„Ich ziehe die Schlußfolgerung, daß die Chinesen und Inder eine der unsrigen ganz ähnliche Musik haben würden, wenn sie überhaupt eine hätten, daß sie aber in dieser Hinsicht noch in der tiefsten Finsternis der Barbarei stecken und in einer kindischen Unwissenheit, in der sich kaum einige unbestimmte und ohnmächtige Instinkte bemerkbar machen; daß ferner die Orientalen als Musik bezeichnen, was wir ein Charivari nennen und daß für sie wie für die Hexen in Macbeth das Häßliche das Schöne ist.“⁵⁸³

Nicht so vorurteilsvoll wie Berlioz hat J. A. van Aalst abgesehen von einigen arroganten

⁵⁸¹ H. Berlioz (1909). *Literarische Werke*, Bd. VIII: *Abendunterhaltung im Orchester*, S. 300.

⁵⁸² Ebd., S. 300f.

⁵⁸³ Ebd., S. 307.

Worten neutral benannt, wieso die chinesische Musik nicht von Ausländern geschätzt wurde:

“The question is often asked - why does not Chinese music leave a better impression on the ears and minds of foreigners? But from a theoretical point of view we may say that it is because:

- 1. The intervals of the Chinese scale not being ‘tempered’, some notes sound to foreign ears utterly false and discordant.*
- 2. The instruments not being constructed with the rigorous precision which characterises our European instruments, there is no exact justness of intonation, and the Chinese must content themselves with an à peu près.*
- 3. The melodies being always in unison, always in the same key, always equally loud and unchangeable in movement, they cannot fail to appear wearisome and monotonous in comparison with our complicated melodies.*
- 4. Chinese melodies are never definitely major nor minor; they are constantly floating between the two, and the natural result is that they lack the vigour, the majesty, the sprightliness, the animation of our major mode; the plaintive sadness, the tender lamentations of our minor mode; and the charming effects resulting from the alternation of the two modes.”⁵⁸⁴*

Diese vier Schwerpunkte haben die meisten chinesischen Musikexperten, die in den westlichen Ländern Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts studierten und chinesische und europäische Musik miteinander verglichen, ganz ähnlich bemerkt. Das negative Werturteil über die „alte“ chinesische nationale Musik, sowohl von innen, als auch von außen, führte zur Umwälzung des chinesischen musikästhetischen Wertesystems. Daraus ergab sich, daß sich musikalischer Geschmack, Musikerziehung und kompositorische Manier im 20. Jahrhundert total an der europäischen Musik orientierten.

V. 2. Musikästhetische Kontroverse

In der chinesischen Musikgeschichte gibt es zwei große interkulturelle Austauschbewegungen, die jeweils neues Musikmaterial in der chinesischen Musik einbrachten und sie stark beeinflusst haben. Von der Zeit der Südlichen und Nördlichen Dynastien bis zu den Sui- und Tang-Dynastien fand der erste interkulturelle Musikaustausch statt. Politische Instabilität und Wanderungsbewegungen erzeugten einen regen wirtschaftlichen und kulturellen Austausch zwischen den nördlichen und westlichen Minderheiten auf der einen Seite und dem Han-Volk auf der anderen Seite. Die von den Chinesen, bzw. dem Han-Volk als „Musik der Barbaren“ bezeichnete Fremdmusik begünstigte in vielfältiger Weise die Blüte der Musik in der Tang-Zeit. Tausend Jahre später wurde die chinesische Musik in den zweiten interkulturellen

⁵⁸⁴ J. A. van Aalst (1884). *Chinese Music*. S. 84.

Musikaustausch hineingezogen. Diesmal betrachteten jedoch die westlichen Forschungsreisenden die chinesische Musik als barbarisch. „Europäische Musik zu lernen“ war seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in Mode gekommen. Damals haben unter anderen die Vertreter der Schullieder die europäische Musik in Japan gelernt und eröffneten ein neues Zeitalter für die chinesische Musik. Später haben die Musikinteressierten die europäische Musik unmittelbar in den westlichen Ländern studiert. Mit den europäischen Musikkriterien beeinflussten sie in umwälzender Weise die Entwicklung der chinesischen Musik in allen Feldern der Musikästhetik, der Musikerziehung, der Musikpraxis und des Tonsystems.

Diese musikalische Tendenz entsprach der mit der „Vierten-Mai-Bewegung“ (五四運動, 1919) üblichen kritischen Beurteilung der chinesischen Kulturtradition. Die „Vierte-Mai-Bewegung“ im engen Sinne bezog sich auf die am 4. Mai 1919 stattfindende Demonstration in Beijing, in der die Studenten gegen die Bestimmungen des Friedensvertrages von Versailles protestierten⁵⁸⁵. Aber in einem weiteren Sinne war die „Vierte-Mai-Bewegung“ eng mit der literarischen Revolution und der geistigen Kritik an dem über tausendjährigen Konfuzianismus verbunden. Chen Duxiu (陳獨秀, 1882-1942), ein wichtiges Gründungsmitglied der kommunistischen Partei, hat 1915 seinen berühmten Artikel „Aufruf an die Jugend“ (敬告青年) in der in Shanghai erschienenen Zeitschrift *Neue Jugend* (新青年) (französischer Untertitel *La Nouvelle Jeunesse!*) veröffentlicht, in dem er die sechs dem neuen Zeitalter entsprechenden Merkmale einer jungen Generation vorgeschlagen hat⁵⁸⁶. Zwei Jahre danach hat Hu Shi (胡適, 1891-1962), der Schüler von John Dewey (1892-1952), den Artikel „Vorschläge für eine literarische Reform“ (文學改良芻議) ebenfalls in der Zeitschrift *Neue Jugend* erscheinen lassen, der der Pionierauf Ruf zu einer radikalen Reform der traditionellen Literatur war. Die gesprochene Sprache „Baihua“ (白話) sei der Standard der chinesischen Literatur, nicht der klassische Schriftstil, und das moderne Chinesisch sollte das Medium der kreativen und lebendigen Literatur sein⁵⁸⁷. Dieser indirekt auch an Musikkreise gerichtete Aufruf entsprach den von Vertretern der Schullieder früher schon (1904) verlangten leichten Liedertexten und beeinflusste später den Text der künstlerischen Lieder⁵⁸⁸. Von der Kritik an der klassischen Literatur, die der „Hauptberuf“ der traditionellen chinesischen Intellektuellen war, ausgehend, setzte man sich im Namen des westlichen Mr. Science und Mr. Democracy scharf mit dem

⁵⁸⁵ Im Friedensvertrag von Versailles wurde bestimmt, daß alle von Deutschland in China erworbenen Rechte und Territorien auf Japan übertragen werden sollten. Diese Bestimmung löste heftige Empörung bei den gebildeten Schichten aus, so daß von einem Streik an der Universität Beijing ausgehend die Bewegung sich in allen Großstädten ausbreitete.

⁵⁸⁶ Die sechs Merkmale sind: 1) selbständig, nicht sklavisch; 2) progressiv, nicht konservativ; 3) aktiv unternehmend, sich nicht aus dem öffentlichen Leben zurückziehend; 4) weltoffen, nicht verschlossen; 5) pragmatisch, nicht förmlich; 6) wissenschaftlich, nicht eingebildet. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neuen Musik* (中國新音樂史論), Bd. I, S, 99.

⁵⁸⁷ Hu Shi (胡適). Vorschläge für eine literarische Reform (文學改良芻議), in: *Neue Jugend* (新青年), 01.01.1917. Ich zitiere aus Zhou Cezong (周策縱, 1981). *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung* (五四運動史), S. 411.

⁵⁸⁸ Künstlerische Lieder sind die von den deutschen Liedern inspirierten und seit Anfang des 20. Jahrhunderts allmählich entstandenen chinesischen Lieder mit Klavierbegleitung.

traditionellen Geist des Konfuzianismus auseinander, um mit Hu Shi's Worten den ganzen „konfuzianischen Laden zu zerschlagen“ (打倒孔家店)⁵⁸⁹. Der Konfuzianismus, der von den Herrschenden als politisch-moralische Strategie benutzt wurde, z.B. sein umständliches Ritual, sein hierarchisches System, seine Loyalität zum Kaisertum usw., machte die Rückständigkeit der chinesischen Kultur aus. Statt der konservativen Kulturpolitik, „nur den Konfuzianismus zu verehren und die anderen Schulen abzulehnen“, sollten wie in der vielfältigen westlichen geistigen Zivilisation „Freiheit des Denkens“ und „kompatible Toleranz“ (思想自由, 兼容並包) durchgeführt werden. Wegen der Verherrlichung des westlichen Denkens hat man als ausdrückliche Erscheinung der „Vierten-Mai-Bewegung“ die radikale „totale Verwestlichung“ (全盤西化) festgestellt, obgleich im Widerspruch dazu die gleiche Bewegung auch als „chinesische Renaissance“⁵⁹⁰ bezeichnet wurde. Die chinesische nationale Musik als Teil der konfuzianischen Tradition blieb von dieser Jahrhundertströmung nicht verschont.

In diesem Zeitraum setzte sich die Entwicklung der neuen chinesischen Musik, nachdem die Schullieder populär geworden waren, fort. Die Tendenz der Verwestlichung auf allen Seiten gab die Richtung für die Weiterführung des neuen musikalischen Wegs an, wobei vor allem die folgenden Personen und Ereignisse eine Rolle spielten:

- Ein Jahr nach der „Vierten-Mai-Bewegung“ (1920) hat Xiao Youmei (蕭友梅, 1884-1940) sein langjähriges Studium im Ausland beendet und kehrte nach China zurück⁵⁹¹. Er brachte die europäische Musiktheorie und kompositorische Technik in die fachliche Musikerziehung ein, die parallel zu der traditionellen chinesischen Musik in der fachlichen Musikausbildung eingeführt wurden und mit der traditionellen chinesischen Musik konkurrierten. Nachdem auch noch Huang Zi (黃自) 1929 aus den U.S.A. zurückgekommen war, war die Entwicklung der europäische Musik in China gefestigt.

- Das neue Denken während der „Vierte-Mai-Bewegung“ breitete sich durch die

⁵⁸⁹ Dieses Schlagwort tauchte zum ersten Mal in dem von Hu Shi geschriebenen Vorwort zu *Ausgewählte Artikel von Wu Yu* (吳虞文錄, Jg. ?) auf. Danach wurde es allmählich immer häufiger verwandt.

⁵⁹⁰ Für die liberalen Wissenschaftler galt die Vierte-Mai-Bewegung als eine Befreiungsbewegung vom traditionellen Denken in dem Sinne, daß Rationalismus gegen Tradition und Freiheit gegen Autorität standen. Sie hofften, daß durch Verständnis und Kritik der eigenen Kulturtradition und des Vorbilds der westlichen modernen Zivilisation eine neue Kulturbewegung entstehen würde. Aber die „Vierte-Mai-Bewegung“ war gar kein Rückgriff auf alte Traditionen wie die westliche Renaissance. Insofern paßte die Bezeichnung Renaissance nicht.

⁵⁹¹ Xiao Youmei (蕭友梅, 1884-1940) ist in Guangdong (廣東) geboren. 1901 studierte er Klavier und Gesang an der Tokyo Musikschule. 1906 hat er ein amtliches Stipendium von Guangdong erhalten und studierte weiter Pädagogik und Musik in Japan, wobei er an der von Sun Yat-sen gegründeten revolutionären „Liga der Verbündeten“ (同盟會, Tongmenghui) teilgenommen hat. 1910 kehrte er nach China zurück und wurde als Sekretär von Sun Yat-sen 1910 engagiert. 1913 studierte er Pädagogik an der Universität Leipzig und Musiktheorie sowie Komposition am Konservatorium Leipzig. 1916 hat er seine Doktorarbeit „Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert“ unter dem Namen Hsiao Yiu-Mei vorgelegt und seine Disputation unter der Leitung von Hugo Riemann bestanden. Nach einer Reise durch Europa und U.S.A. kehrte er endlich 1920 nach China zurück und begann seine erfolgreiche Tätigkeit in den chinesischen Musikkreisen.

Gründung von neuen Kulturvereinen aus. Auch einige Musikvereine wurden unter dieser Tendenz gegründet. Ihre Aktivitäten wiesen darauf hin, daß das Gleichgewicht zwischen der traditionellen chinesischen Musik und der westlichen Musik fortlaufend in Richtung auf „die westliche Musik als Hauptprogramm“ verändert wurde. Die zur Universität Beijing gehörenden Musikvereine, „Musikgruppe an der Universität Beijing“ (北京大學音樂團, 1916), „Musikgemeinschaft an der Universität Beijing“ (北京大學音樂會, 1916-1918), „Musikalischer Studienverein an der Universität Beijing“ (北京大學音樂研究會) und „Musikalische Lehrstatt an der Universität Beijing“ (北京大學音樂傳習所) hatten parallele Veranstaltungen in der traditionellen chinesischen Musik und in der westlichen Musik. Aber der zum Shanghai Conservatory of Music gehörende „Verein für Musik und Kunst“ (音樂藝文社) konzentrierte sich tendenziös auf die Vorstellung westlicher Musik ⁵⁹².

- Die von Xiao Youmei im Jahre 1927 gegründete und geleitete erste Musikhochschule, Shanghai Conservatory of Music, nahm sich die deutsche Musikerziehung als Vorbild und war ohne Zweifel an westlicher Musik orientiert. Dies kann man an der Zusammensetzung des Lehrkörpers ablesen. Zwischen 1927-1937 unterrichteten im ganzen 41 Lehrer und Lehrerinnen, von denen 28 ausländischer und 13 chinesischer Nationalität waren, unter letzteren nur ein Lehrer für traditionelle chinesische Musik. Der Lehrplan des Shanghai Conservatory of Music als führender Einrichtung hat den Aufbau und die Entwicklung anderer Musikhochschulen und Musikfakultäten stark beeinflußt. Seitdem ist das eurozentristische Musikkonzept durch die Musikerziehung in Musikkreisen vorherrschend geworden.

- Angesichts des Vorstoßes der europäischen Musik „reformierten“ einige Vereine versuchsweise die traditionelle chinesische Musik. Der berühmte „Reformverein der traditionellen chinesischen Musik“ (國樂改進社) zielte auf die folgenden Punkte: 1) Die chinesischen Musikinstrumente sollen reformiert werden. 2) Die traditionellen chinesischen Musikstücke werden mit den westlichen Musikinstrumenten gespielt. 3) Der Vorteil der Darbietungsform der westlichen Musik soll genutzt werden. Liu Tianhua (劉天華, 1895-1932), ein Vertreter der Reformer, hat sich viel Mühe um die Verbesserung der Musik von Pipa (琵琶, chinesische Laute) und Nanhu (南胡, zweisaitiges Streichinstrument) in Interpretation und Komposition mittels seiner westlichen Musikkenntnis gegeben, um der traditionellen chinesischen Musik eine moderne Bedeutung zu schenken. Die von ihm komponierten zehn Solostücke für Nanhu haben die Darstellungskraft der Nanhu mit der westlichen Geigentechnik, Spiccato, Vibrato und Lagewechsel, bereichert. Daneben hat er die von dem berühmten Stardarsteller Mei Lanfang (梅蘭芳, 1894-1961)⁵⁹³ gesungene Partie der Beijing-Oper in der westlichen Fünflinien-Notation aufgezeichnet. Der reformierte Weg der traditionellen chinesischen Musik, den Liu als Pionier erschlossen hat, stellte eine

⁵⁹² Eine ausführliche Darstellung der in den 20er und 30er Jahren gegründeten Musikvereine in China siehe Han Kuo-huang (韓國鏞, 1988). Von dem „Musikalischen Studienverein“ bis zum „Verein für Musik und Kunst“ (從音樂研究會到音樂藝文社), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg.). *History of New Music in China 1920-1945* (中國音樂史論集 1920-1945), S. 245-287.

⁵⁹³ Mei Lanfang (梅蘭芳), der berühmte Schauspieler der Beijing-Oper, war durch seine weiblichen Rollen in China und im Ausland sehr bekannt.

„kreative“ Möglichkeit für die Zukunft der chinesischen nationalen Musik dar.

Gleichzeitig mit der praktischen Entfaltung der neuen chinesischen Musik hat sich das ästhetische Werturteil über die traditionelle chinesische Musik radikal gewandelt. Das eurozentristische Musikkonzept war mit dem Konzept „Rückständigkeit der chinesischen Musik“ identisch. Diese Meinung dominierte unter den damaligen Musikeleiten.

Xiao Youmei (蕭友梅) hat seine Musikanschauung stark nach diesem Konzept geformt und er setzte sich mit den historischen und gegenwärtigen Gründen für die Situation auseinander. Obwohl er nicht gesagt hat, daß die Rückständigkeit der traditionellen chinesischen Musik sich auf die Tatsache „Musik dient der Politik“ bezog, bemerkte er aber durchaus, daß die Entwicklung und Unterstützung der traditionellen chinesischen Musik von den Musikinteressen des Herrschers abhing, während im Vergleich dazu in der westlichen Musik das individuelle Talent die Triebkraft sei. Aufgrund dieser Beschränkung fand er zwei Gründe, die die langsame Entfaltung der chinesischen Musik beantworten konnten⁵⁹⁴:

„Das chinesische Orchester hatte eine von dem europäischen unterschiedliche Stellung und Bedeutung. Es erzeugte nicht nur die Musik und hatte an ihr begleitend Vergnügen, sondern es wurde auch gleichzeitig als eine staatliche Einrichtung, die politische Relevanz besaß, angesehen. Die chinesische Musikgeschichte hat sich eng mit der allgemeinen chinesischen Geschichte verbunden, weil die Musik eine wichtige Komponente der staatlichen Institution war. Jede neu gegründete Dynastie hat ihre neue Musik, eine neue Musikinstitution und ein neues Orchester eingerichtet. Auf Befehl wurden verschiedene Arten der Musik geschaffen. Durch den bis heute bestehenden Zusammenhang zwischen Politik, Musik und erzieherischer Methode wird eine Musikinstitution, die sich dem Geist der Dynastie anpaßt, ein politisches Symbol.

Jedes Regime hat stets versucht, die musikalische Verbindung zu dem vorigen Regime abzuschneiden und ein neues Orchester und ein neues Musiksystem einzurichten. Es ist nicht schwer zu verstehen, daß sich daraus umständliche Änderungen und Störungen ergaben, daß die Musik sich sehr langsam entwickelte. Der andere Grund, der gar nicht der Entwicklung der über tausend jährigen Geschichte entsprach, war das konfuzianische Prinzip, das mit 'Mitte und Maß' (中庸, Zhongyong) bezeichnet wird, und das von den konservativen Ethikern eifrig befürwortet wurde.“

Unzufrieden mit der chinesischen Musik war es für Xiao selbstverständlich, die chinesische Musik aus politischer Notwendigkeit und wegen des neuen Jahrhundertgeistes zu reformieren. Sein Wunsch hatte mit der seit der „Vierten-Mai-Bewegung“ entstandenen Forderung nach Reform und Patriotismus zu tun. Die Intellektuellen brachten ihren Patriotismus durch Reform in ihrem Fachbereich zum Ausdruck, um das schwache China zu retten und die westlichen Länder einzuholen.

⁵⁹⁴ Xiao Youmei. Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert (關於十七世紀以前中國歷代管絃樂隊發展的研究, 1916), chinesische Übersetzung (1990), in: Chen Lingqun/Qi Yuyi/Dai Penghai (陳聆群/齊毓怡/戴鵬海, hrsg.), *Musikalische Aufsätze von Xiao Youmei* (蕭友梅音樂文集), S. 6.

Xiao erwähnte deutlich seine große Erwartung an die der Zeitstimmung entsprechenden Lieder:

*„Wir, diese Generation, komponieren neue Lieder für den Gebrauch unseres Zeitalters und der gesellschaftlichen Massen. Die Lieder werden den schwachen Charakter abwaschen und verschmelzen die eigenen und ausländischen, die gegenwärtigen und archaischen Eigenschaften, damit sie mittels der gemeinsamen Wirkung von Melodie und Text unsere großartige Nation ausdrücken können.“*⁵⁹⁵

Aber zuerst muß der Schwachpunkt der chinesischen Musik aufgedeckt werden, dann kann man an die Verbesserung gehen. Xiao meinte offensichtlich seiner europäischen Musikerfahrung in Japan und Deutschland nach, daß China schon seit über tausend Jahren keine ordentliche Institution für Musikerziehung mehr gehabt hätte⁵⁹⁶. Deswegen hätte sich die chinesische Musik nicht gut entwickelt. Als es die staatliche Musikeinrichtung gab, wie z.B. die Musikeinrichtung „Jiaofang“ (教坊)⁵⁹⁷ vom Kaiser Xuanzong der Tang-Dynastie (唐玄宗, regiert 712 n. Chr. -755 n. Chr.) hatten die Musikschüler keine allgemeine Bildung und kamen aus unehrbaren Elternhäusern. Die starrsinnigen und scheinheiligen konfuzianischen Moralisten hätten die Musik wegen der unreinen Herkunft der Musiker in der „Jiaofang“ getadelt⁵⁹⁸. Die gesellschaftliche Stellung der Musik wurde geringer, weil es mit der Musikerziehung abwärts ging:

*„Was Chengjun (成均)⁵⁹⁹ aus der Zhou-Dynastie gelehrt hatte, war längst nicht mehr nachvollziehbar; die in der Tang-Dynastie eingerichtete Musikinstitution - Jiaofang - hat nur die Musiker ausgebildet, die sich um die Unterhaltung für den Kaiser kümmerten. Für Musik an sich gab es keine grundlegende oder wissenschaftliche Unterweisung; Bis Shaoxing (紹興, die Bezeichnung vom Kaiser Gaozong,) der Südlichen Song-Dynastie (南宋高宗, 1131-1162 n. Chr.) wurde die Einrichtung Jiaofang sogar ganz abgeschafft. Seit ungefähr tausend Jahren hat niemand vorgeschlagen, eine Musikausbildungsstätte als Facheinrichtung zu gründen.“*⁶⁰⁰

Xiao fand die chinesische Musik an sich und ihre Praxis im allgemeinen ungenügend im Vergleich zu der europäischen Musik:

*„In China hat sich die Musik nicht vielfältig entwickelt, wie die fortschrittliche europäische Musik.“*⁶⁰¹

⁵⁹⁵ Xiao Youmei. Manifest des Liedervereins (歌社成立宣言, 1931), in: ebd., S. 320.

⁵⁹⁶ Xiao Youmei. Gespräch über Zivilkonzert (關於國民音樂會的談話, 1923), in: ebd., S. 230.

⁵⁹⁷ Siehe S. 78.

⁵⁹⁸ Xiao Youmei. Was ist Musik? Ausländische Institutionen der Musikerziehung. Was ist Musikwissenschaft? Der Grund für die unentwickelte chinesische Musikerziehung? (什麼是音樂? 外國的音樂教育機關。什麼是樂學? 中國音樂教育不發達的原因, 1920), in: ebd., S. 147.

⁵⁹⁹ Chengjun (成均) ist die vom Dasiyue (大司樂, Großmusikadministrator) verwaltete Musikinstitution, wo die adligen Kinder Musik lernen konnten.

⁶⁰⁰ Xiao Youmei. Umriß der europäischen und amerikanischen Institutionen zur fachlichen Musikerziehung (歐美音樂專門教育機關概略, 1934), in: ebd., S. 349.

⁶⁰¹ Xiao Youmei. Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert (關於十七世紀以前中國歷代管絃樂隊發展的研究, 1916), chinesische Übersetzung (1990), in: ebd., S. 8.

Hier bezieht sich „vielfältig“ wahrscheinlich auf die vielfältigen Musikformen, Musikgattungen, Musikinstrumente und kompositorischen Techniken der europäischen Musik, obwohl die chinesische nationale Musik durchaus eine eigene musikalische Vielfältigkeit besessen hatte, z.B. rituelle Musik, verschiedene Arten der profanen Musik, Musik der Minderheiten usw. Weiter führte er im Einzelnen an:

- Zur Homophonie. *„Seit dem Mittelalter war chinesische Musik nur homophon. Für Polyphonie könnte man auf Tang-Dynastie zurückgreifen. ... Die gesungene Melodie war anders als die Melodie des begleitenden Orchesters. In der Song- und Yuan-Dynastie war es sehr normal, daß eine Gesangsmelodie vom Orchester mit einer anderen Melodie, die der Harmonielehre entsprach, begleitet wurde. Seitdem war die Musik des Orchesters, bzw. die reine Instrumentalmusik als Vorspiel, Episode und Nachspiel oft polyphon. Aber auf jeden Fall findet man nicht eine Gesangsmelodie in zwei oder mehreren Stimmen oder das mehrstimmige parallele Vorspielen von gleichen Musikinstrumenten. Folglich ist die chinesische Musik nicht zur Entwicklung der Musikformen wie Motette, Kanon oder Fuge gelangt.“*⁶⁰²

- Zur Harmonie und Modulation. *„Es ist wirklich entmutigend, daß unsere Musik bei weitem nicht an die Ebenen der westlichen Musik heranlangt. Der Grund für diese Rückständigkeit hat zwei Seiten: Theorie und Technik. Bei der Theorie liegt der grundsätzliche Nachteil der chinesischen Musik daran, daß sie keine Harmonie und keine Modulation hatte. Obwohl es schöne Melodien gibt, langweilt aber immer die gleiche Melodie die Zuhörer bestimmt; und wenn es Harmonie gibt, hört sie sich wie ein Klangwechsel an.“*⁶⁰³

- Zur Notation. Xiao hat sich immer unzufrieden über die Notation geäußert und betrachtete sie als das wichtigste Mittel für eine musikalische Entwicklung. *„Nach der Zeit von Kaiyuan (開元, die Bezeichnung des Kaisers Xuanzong in der Tang-dynastie (唐玄宗, 713-742 n. Chr.) gab es die exakte Flöten-Notation (笛色譜)⁶⁰⁴ und die Erfindung der Banyan-Methode (板眼法)⁶⁰⁵. Dennoch wurden sie über tausend Jahre unverbessert verwendet. Im Vergleich zu der Exaktheit und Klarheit der Fünflinien-Notation, waren diese Notationen noch ungenügend.“*⁶⁰⁶

- Zu Musikinstrumenten. Xiao wünschte sich, die Instrumente mittels der europäischen Technik perfekter und besser zu machen. Es wäre möglich die Schwächen der

⁶⁰² Ebd., S. 7.

⁶⁰³ Xiao Youmei. Das neue Leben der Musiker (音樂家的新生活, 1934), in: ebd., S. 380.

⁶⁰⁴ Flöten-Notation (笛色譜) ist eigentlich die Flöten-Notation am Jiaofang. In der Qing-Dynastie bedeutete diese Notation die von verschiedenen Flöten verwendete Tonart-Notation.

⁶⁰⁵ Banyan-Methode (板眼法) sind die rhythmisch-metrischen Angaben der Gongchi-Notation.

⁶⁰⁶ Xiao Youmei. Vorwort zum Album der folkloristischen Musik von Li Huaxuan (李華萱《俗樂集》序, 1924), in: Chen Lingqun/Qi Yuyi/Dai Penghai (陳聆群/齊毓怡/戴鵬海, hrsg., 1990), *Musikalische Aufsätze von Xiao Youmei* (蕭友梅音樂文集), S. 237. In noch weiteren Artikeln hat Xiao die unprogressive und uneinheitliche Notation beklagt, z.B. Eindruck der Nachricht vom Tod des chinesischen Großmeisters Herrn Liu Tianhua (聞國樂導師劉天華先生去世有感, 1932), in: ebd., S. 325; Die deutliche Wahrheit über die Entwicklung der westlichen Musik in den letzten tausend Jahren und der Grund über die Rückständigkeit der archaischen Musik in unserem Land, (最近一千年來西樂發展之顯著事實與我國舊樂不振之原因, 1943), in: ebd., S. 416.

chinesischen Instrumente auszugleichen und sie weiter zu entwickeln:

*„Über tausend Jahre hat niemand die chinesischen Musikinstrumente untersucht und verbessert. Die heutigen Musikinstrumente bleiben deswegen wie vor tausenden Jahren. Das Musikinstrument mit dem breitesten Tonumfang spielt nur ca. dreißige Töne; die meisten Blasinstrumente können keine Halbtöne blasen. ... Es ist schwer vorzustellen, daß sie sich kompliziert entwickeln können.“*⁶⁰⁷

Zusammen mit der nicht gut ausgeführten Notation blieb auch die musikalische Lehrmethode hartnäckig altmodisch und ohne neue Ideen. Musik wurde bevorzugt durch Gehör gelernt, wenig durch Notation, und sie wurde geheim gehalten und nur an die eigenen Schüler weitergegeben. Deswegen ist viele gute Musik verlorengegangen⁶⁰⁸.

Xiao hat sich mit seiner Erfahrung in der europäischen Musik und in einer Haltung, die durch den Grundsatz bestimmt war „Die Liebe ist so tief, deswegen ist die Kritik so scharf“⁶⁰⁹, auseinandergesetzt mit der chinesischen Musik und kam zu dem Ergebnis: Ya-Yue-Musik, die schon ein historisches Relikt geworden ist, hat einen Abstand von 1500 bis 1600 Jahre von dem Fortschritt der westlichen Musik; die profane Musik, deren bezaubernde Kraft auf die Gesellschaft noch einwirkt, hat einen Abstand von 700 bis 800 Jahren von dem Entwicklungsstand der westlichen Musik⁶¹⁰. Aber Xiao's Ziel war es, nicht nur zu kritisieren, sondern auch die chinesische Musik zu reformieren. In einem Interview der Zeitschrift *Musikalische Monatszeitschrift* (音樂月刊) mit dem Schwerpunkt „Wohin geht die chinesische Neue Musik?“ sagt er im Jahre 1938:

*„Wenn man über Restauration der chinesischen archaischen Musik spricht, so ist es interessanter, den Vorgang als Reform zu verstehen. Restauration ist nur der nochmalige Versuch unter Anwendung der alten Methode. Aber Reform bedeutet, Ausgewähltes bestehen zu lassen und den Rest wegfällen zu lassen und dann das Ganze in neuer Form darzustellen. Alte Technik und alte Werkzeuge sollen die westliche Technik und westliche Werkzeuge als Vorbild nehmen. Aber der Geist soll bewahrt werden, sonst verliert man die Nationalität.“*⁶¹¹

Weiterhin äußerte sich Xiao dazu, was er unter chinesisch nationaler Musik verstehe. Musik hätte für ihn drei Komponenten, nämlich

- Inhalt der Musik (Er sei am wichtigsten, weil er das musikalische Leben ausmacht)
- Musikform (Sie sei nur der äußerliche Körper)
- musikalische Darbietung (Sie sei nur das verwandte Werkzeug)

⁶⁰⁷ Xiao Youmei. Vergleichende Untersuchung zwischen der chinesischen und westlichen Musik (中西音樂的比較研究, 1920), in: ebd., S. 169.

⁶⁰⁸ Xiao Youmei. Eindruck der Nachricht vom Tod des chinesischen Großmeisters Herrn Liu Tianhua (聞國樂導師劉天華先生去世有感, 1932), in: ebd., S. 325

⁶⁰⁹ Xiao Youmei. Das neue Leben der Musiker (音樂家的新生活, 1934), in: ebd., S. 381.

⁶¹⁰ Xiao Youmei. Über die neue Musikbewegung in unserem Land (關於我國新音樂運動, 1938), in: ebd., S. 465.

⁶¹¹ Ebd.

Die chinesische nationale Musik und die nicht chinesische nationale Musik sollten vom Inhalt der Musik her unterschieden werden, weil die chinesische nationale Musik den Zeitgeist, das Denken und das Gefühl der modernen Chinesen zum Ausdruck bringen sollte. Diesem Argument nach sei es total falsch und hindere die Reform der chinesischen nationalen Musik zu behaupten, die mit den alten Musikinstrumenten und der alten Technik gespielte Musik sei die chinesische nationale Musik. Solche Musik, die die alten Gesangsmelodien und Musikinstrumente nachahmt und überhaupt nichts mit dem nationalen Schicksal zu tun hat, dürfe man nur „alte Musik“, nicht „chinesische nationale Musik“ nennen⁶¹². An die enthusiastischen Befürworter der westlichen Musik gab er aber eine Warnung: „Wir sollen nicht die Erben von Bach, Mozart und Beethoven sein, sondern nur ihre Schüler“⁶¹³. Mit der Einführung der westlichen Musik würde die an Melodien reiche chinesische Musik sich gut in eine neue Zeit hinein entwickeln⁶¹⁴.

Zusammenfassend hat Xiao für die Rückständigkeit der chinesischen Musik folgende Tatbestände verantwortlich gemacht: 1) Die Institution der Musikerziehung kümmerte sich nicht um die musikalische Entwicklung, sondern nur um den Erhalt der kaiserlichen Herrschaft. 2) Die homophon orientierte Musik hatte keine Harmonie und keine Modulation. 3) Die Notation war nicht exakt und einheitlich. 4) Musikinstrumente waren nicht mit wissenschaftlicher Methode entwickelt worden. 5) Die Lehrmethode hatte sich nicht verbessert und verlief wie in der alten Zeit nach Gehör und fast geheim. 6) Die Musikform war nicht vielfältig. 7) Der Konfuzianismus wertete die profane Musik ab.

Im Vergleich zu der Kritik von Xiao, die vom Tonsystem und der Musikpraxis ausging setzte sich Qingzhu (青主, 1893-1959)⁶¹⁵ scharf mit der traditionellen musikästhetischen Anschauung auseinander. Er vertrat radikal die Meinung der „totalen Verwestlichung“.

1) Musik ist von der Sklaverei der Li befreit. An die erste Stelle setzt Qingzhu das Argument „Musik ist metaphysische Sprache“ gestellt:

„Jene, die mit musikalischen Worten alle Naturphänomene in ihre Werke formt, ist die tönende Kunst. Solche tönende Kunst kommt aus einer metaphysischen Welt, bzw. einer

⁶¹² Xiao Youmei. Meinung zur Restauration der chinesischen nationalen Musik (復興國樂我見, 1939), in: ebd., S. 539f.

⁶¹³ Xiao Youmei. Das neue Leben der Musiker (音樂家的新生活, 1934), in: ebd., S. 381.

⁶¹⁴ Xiao Youmei. Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert (關於十七世紀以前中國歷代管絃樂隊發展的研究, 1916), chinesische Übersetzung, in: ebd., S. 8.

⁶¹⁵ Liao Shangguo (廖尚果), der unter seinem Pseudonym Qingzhu (青主) bekannt ist, hat 1912 Jura in Deutschland studiert und erhielt später den Dokortitel. Nachdem er 1922 nach China zurückkam, lehrte er seit 1929 am Shanghai Conservatory of Music und war Chefredakteur der *Musikzeitschrift des Konservatoriums* und der Zeitschrift *Yueyi* (樂藝). Während dieses Zeitraums hat er viele Artikel über Musikästhetik geschrieben. Außerdem hat er einige ähnlich wie deutsche Lieder klingende Lieder komponiert, darunter das berühmte Lied "Ich wohne an Quelle der Yangtse" (我住長江頭). Bedauerlicherweise hörte er nach den 30er Jahren auf, musikalische Artikel zu schreiben. Nach 1949 lehrte er nur noch Deutsch.

von den Menschen imaginierten und geschaffenen Welt. Deswegen nennen wir sie eine metaphysische Sprache.“⁶¹⁶

„Alle Künste stammen aus einer Art der Macht, die von der menschlichen inneren Welt hervorgerufen wird, um der uns unterdrückenden äußeren Welt zu widerstehen. Jener Klang, der die Art von innerer Welt bei Menschen darstellt, ist musikalische Kunst.“⁶¹⁷

Qingzhu betonte die aktive und innere Beteiligung der Menschen an der Musik und behauptete, daß Musik eine große Wirkung auf den menschlichen Geist habe, und besonders daß sie Ordnung bringe:

„Die Funktion der Musik fördert nicht nur das menschliche Gefühl, sondern unbemerkt geht ihr Einfluß über das Gefühl hinaus, ...Die Musik gibt den Menschen ein besseres und schöneres Leben.“⁶¹⁸

„Es ist uns bekannt, daß Musik eine geistige Sprache ist, die die Menschen direkt erreichen kann. Also wenn jemand alle geistigen Fehler der Menschen in Ordnung bringen will, verwendet er am besten Musik. ... Musik wird am angemessensten dazu benutzt, den menschlichen Geist aufzuwecken.“⁶¹⁹

Obwohl das Argument „Musik ist metaphysische Sprache“ Ähnlichkeit mit der Meinung in den „Aufzeichnungen über die Musik“ (樂記) „der Ursprung aller Yin (音) wird von den Menschenherzen hergestellt“⁶²⁰ und „Musik bringt alle geistigen Fehler der Menschen in Ordnung“ sowie mit Xunzi's (荀子) Aussage „Musik ist die schönste Regierungsmacht“⁶²¹ zeigt, war für Qingzhu aber Musik eine unabhängige Kunst. Sie war eine geistige Sprache, von keiner Sache beschränkt, zum Unterschied von der traditionellen musikästhetischen Anschauung, nach der die Musik den Li entsprechen soll und die Li die Musik begrenzen.

In seiner „Allgemeinen Theorie der Musik“ (音樂通論) hat Qingzhu deutlich darauf hingewiesen, daß die Musik nicht Sklavin der Li sei⁶²²:

„Solche Worte, wie mit Li und Musik verwaltet man die ganze Welt, sind oft wiederholt worden. ... In den 'Aufzeichnungen über die Musik' wurde es angedeutet: 'Die Könige der Vorzeit haben Li und Musik geschaffen, um das menschliche Verhalten in Ordnung

⁶¹⁶ Qingzhu. Musiksprache (樂話, 1930). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995). Kritik und Darstellung des musikästhetischen Denkens von Qingzhu (青主音樂美學思想述評), in: Liu Ching-chih (劉靖之). *Papers and Proceedings of the International Seminar on Aesthetic of Chinese Music* (中國音樂美學研討會論文集), S. 513.

⁶¹⁷ Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd.

⁶¹⁸ Qingzhu. Was ist Musik? (什麼是音樂, 1930). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 519.

⁶¹⁹ Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 520.

⁶²⁰ Siehe 9.

⁶²¹ Siehe 20.

⁶²² Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 532.

zu bringen.' ... Auf diese Weise vermischen Li und Musik sich mit einander. ... Wieso? Das bedeutet, daß die Musik nur die Sklavin der Li war. ... Mit der tugendhaften Musik gewannen die Li ihre Vollkommenheit. ... Deswegen können wir sie (die Musik) nicht als eine unabhängige Kunst betrachten. ... Wenn ihr zugebt, daß Musik eine unabhängige Kunst ist, dann behandelt sie nicht, als ob sie die Sklavin der Li sei! ... Ihr sollt ihr unabhängiges Leben zurückgewinnen. Brecht mit einer derartigen Lehre! Dann könnte die Musik ein unabhängiges Leben haben.“

Sein Widerspruch gegen die konfuzianische Li- und Musikanschauung bezog sich auf den Einfluß der neuen Kultur:

„Alle, die schon einmal von der neuen Kultur getauft wurden, wissen bestimmt, daß Musik eine unabhängige Kunst ist.“⁶²³

Qingzhu war überzeugt, daß die „neue Kultur“ die traditionelle musikästhetische Anschauung revolutionieren würde. Zu dieser Überzeugung paßt auch sein zweites Argument.

2) Inspiration aus dem Westen. Stark von dem westlichen Expressionismus beeinflusst⁶²⁴, schätzte Qingzhu die westliche Musikkultur sehr hoch:

„Die Weltanschauung vom Dao im alten China und das konfuzianische universale Lehrsystem über Himmel, Erde und Mensch können dir nicht helfen, Musik kennenzulernen. ... Wenn du verstehen möchtest, was Musik eigentlich ist, dann mußt du dich vom Westen inspirieren lassen.“⁶²⁵

Seine radikale Befürwortung der „totalen Verwestlichung“ kann man noch mit drei Punkten erklären. Erstens bevorzugte er den musikalischen Internationalismus vor der musikalischen Nationalität. Ähnlich wie die Meinung von Xiao, „Musik hat keine nationale Grenze“⁶²⁶ hat Qingzhu behauptete, daß Musik die Sprache von Geist zu Geist sei, daß sie keine Grenze von Rasse und Nation kenne⁶²⁷. Mit dem gut entwickelten Verkehr wäre in der Welt eine Art kultureller Austausch entstanden, der

⁶²³ Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 534.

⁶²⁴ In *Musiksprache* (樂話) hat Qingzhu angedeutet, daß sein Denken über Musik als metaphysische Sprache von Hermann Bähr angeregt sei.

⁶²⁵ Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 535.

⁶²⁶ Im Artikel "Was ist Musik? Ausländische Institutionen der Musikerziehung. Was ist Musikwissenschaft? Der Grund für die unentwickelte chinesische Musikerziehung" (什麼是音樂? 外國的音樂教育機關。什麼是樂學? 中國音樂教育不發達的原因, 1920) meinte Xiao, „Die heutige westliche Musik kann man eigentlich nicht westliche Musik nennen, weil, wenn die zukünftige chinesische Musik Fortschritte macht, dann wird sie ähnlich wie die heutige westliche Musik. Musik hat keine nationale Grenzen.“ Siehe Chen Lingqun/Qi Yuyi/Dai Penghai (陳聆群/齊毓怡/戴鵬海, hrsg., 1990). *Musikalische Aufsätze von Xiao Youmei* (蕭友梅音樂文集), S. 143.

⁶²⁷ Qingzhu. Allgemeine Theorie der Musik (音樂通論). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), Kritik und Darstellung des musikästhetischen Denkens von Qingzhu (青主音樂美學思想述評), in: Liu Ching-chih (劉靖之). *Papers and Proceedings of the International Seminar on Aesthetic of Chinese Music* (中國音樂美學研討會論文集), S. 526.

den musikalischen Internationalismus fördere⁶²⁸. Diese Strömung bricht die Grenzen zwischen Rassen und Nationen auf, so daß Musik ein gemeinsames Vermögen der Menschheit wird⁶²⁹.

Gleichzeitig nahm er die impressionistische Musik als Beispiel, um zu zeigen, daß die westliche Musik die besondere Musik anderer Völker benutzte und in sich weiterentwickeltet, damit die westliche Musik als universale Musik betrachtet würde⁶³⁰. Folglich soll jede Nation das Gute der anderen nationalen Musik lernen, um die eigene nationale Musik schöner zu machen und weiter zu kommen in Richtung auf eine universale von anderen Ländern anerkannte Musik.

Zweitens verglich er die chinesische nationale Musik mit der westlichen Musik im Blick auf den Grad ihrer Kompliziertheit oder Einfachheit:

*„Polyphonie ist besser als Homophonie. Sieben Töne und zwölf Töne sind besser als fünf Töne und drei Töne.“*⁶³¹

Aufgrund dieser Sachlage hätte die chinesische nationale Musik keine Hoffnung sich zu verbessern, sondern sollte grundsätzlich verändert werden⁶³². Mit der enthusiastischen Befürwortung der westlichen Musik schlug er vor:

*„Eigentlich gibt es nur eine Art von Musik, die man künstlerische Musik nennen kann. Sie ist die vom Wesen in den Orient eingeführte Musik. ... Wir können nur eine zwischen der chinesischen nationalen Musik und der westlichen Musik auswählen. Wenn wir die chinesische nationale Musik auswählen, dann wählen wir nicht gleichzeitig die westliche Musik aus. Umgekehrt ist es auch so. Wir können nicht beide haben.“*⁶³³

Aus universaler Sicht gibt es keinen Unterschied zwischen der chinesischen nationalen Musik und der westlichen Musik:

„Musik ist echte Musik, wenn sie von Chinesen komponiert worden ist und künstlerischen Wert hat, egal auf welchem Instrument sie gespielt oder mit welchem Liedtext sie gesungen wird. Alle, die zu der chinesischen patriotischen Jugend gehören, sollen diese Musik als Verherrlichung der Nation betrachten. ... In der Welt gibt es nur eine Musikkunst, die am wahrsten, besten und schönsten ist und keinen Unterschied

⁶²⁸ Qingzhu. Ich spreche über das Problem der sogenannten chinesischen nationalen Musik (我亦來談談所謂國樂問題, Jg. ?). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd.

⁶²⁹ Qingzhu. Ein offener Brief an die allgemeinen Musikfreunde im Inland (給國內一般音樂朋友一封公開的信, 1931). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd.

⁶³⁰ Qingzhu. Von der orientalischen Musik und der Musik der Naturvölker bis zur Musik des Impressionismus und Expressionismus (由東方民族和自然民族的音樂說到印象派和表現派的音樂, 1931). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 526f.

⁶³¹ Qingzhu. Sowohl musikalische Sprache als auch dichterische Sprache (亦樂話亦詩話, 1930). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 527.

⁶³² Qingzhu. Musiksprache (樂話). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd.

⁶³³ Qingzhu. Musik als eine dienende Kunst (音樂當作服務的藝術). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd.

zwischen der chinesischen nationalen Musik und der westlichen Musik macht. Wenn Chinesen sehr gute sogenannte westliche Kompositionen erschaffen, dann ist dies chinesische nationale Musik. ⁶³⁴

Drittens muß die chinesische nationale Musik revolutioniert werden. Der Grund dafür liegt darin:

„Die chinesische nationale Musik kann man untersuchen. Aber wenn du die Untersuchung wirklich durchführst, findest du bestimmt eines Tages, daß dieser Weg noch nicht zu Ende gegangen worden ist. ⁶³⁵

Chinesen sollen den Charakter der westlichen Musik nicht nachahmen, sondern sie sollen sich ihn als eigene Sache aneignen. *„Die Kunst von Mozart, Beethoven usw. lohnt sich zu untersuchen. Wenn du ihre Kunst mit höchster Aufrichtigkeit und Schärfe untersuchst und gute Ideen gewinnst, weißt du, daß dieser künstlerische Weg schon von ihnen durchgeführt wurde. Wenn du weiter nach vorn gehen willst, dann, ehrlich gesagt, mußt du dir einen eigenen Weg erschließen.* ⁶³⁶

Das musikalische Werturteil von Xiao Youmei und Qingzhu über die traditionelle Musik ist eine typische Form von Kritik, die einen engen Zusammenhang mit dem Geist der „Vierten-Mai-Bewegung“ hatte. Aber es gab auch noch eine andere Meinung, die die traditionelle Musik zwar ebenso kritisierte, doch die konfuzianische Li- und Musikanschauung bejahte. Wang Guangqi (王光祈), der als ein Vertreter des „Neo-Konfuzianismus“ bezeichnet wurde⁶³⁷, ist der sanfte Reformator der traditionellen Musik. Er meinte, daß die Entwicklungsphasen der chinesischen Musik mit Ausnahme Lǜlǚ (律呂)⁶³⁸, mit denen der westlichen Musik nicht vergleichbar sei, und die modernen Chinesen den Musikwert mißachten:

„Den Musikwert haben die heutigen degenerierten Chinesen als Nichts angesehen und meinen, daß es keinen Sinn macht, ihn zu beachten. Aber die Beobachtung der chinesischen Geschichte zeigt, wer in der ganzen Welt die Musik als wichtige Angelegenheit betrachtet hat, sind an erster Stelle die Chinesen. Bedauerlicherweise handelt es sich dabei nicht um das heutige China, sondern das vergangene China. ⁶³⁹

⁶³⁴ Qingzhu. Ich spreche über das Problem der sogenannten chinesischen nationalen Musik (我亦來談談所謂國樂問題, Jg. ?). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 528.

⁶³⁵ Qingzhu. Das Gute der Musik (音樂的好尚, 1930). Ich zitiere aus Cai Zhongde (蔡仲德, 1995), ebd., in: Liu Ching-chih (劉靖之), ebd., S. 529.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Li Daxiong (林大雄). Untersuchung über das neo-konfuzianische Musikdenken von Wang Guangqi (王光祈的新儒家音樂思想初探), in: *Explorations in Music* (音樂探索), 1993, Nr. 1, S. 8-15.

⁶³⁸ Wang Guangqi. Vorwort zu Chinesischer Musikgeschichte (中國音樂史. 自序), in: Feng Wenci/Yu Yuzi (馮文慈/俞玉滋, hrsg., 1993). *Ausgewählte musikalischen Aufsätze von Wang Guangqi* (王光祈音樂論著選集), Bd. II, S. 8.

⁶³⁹ Wang Guangqi. Vorwort zu Untersuchung über das Musiksystem im Orient und im Westen (東西樂制之研究), in: ebd., Bd. III, S. 1.

Außer auf diese bedauerliche Haltung der modernen Chinesen bezog er die Rückständigkeit der chinesischen Musik auf zwei Erscheinungen:

1) Die musikalische Güte wird wichtiger genommen als die musikalische Schönheit.

*„Die westliche Musik hat ihren Schwerpunkt von der musikalischen Güte zur musikalischen Schönheit verlagert. Seit dem Mittelalter hat sie von der Homophonie kommend die Polyphonie entwickelt und beachtete die Schönheit des ‚Ganzen‘. Aber die chinesische Musik blieb nach wie vor ihrem Schwerpunkt der musikalischen Güte verhaftet. Deswegen war sie immer Homophonie und sah nur die Schönheit der ‚Linie‘. ... Der alte Meister (Konfuzius) hat dem Wort ‚Güte‘ besondere Beachtung geschenkt. Daraus folgt, daß die chinesische Musik darauf gezielt hat ‚die Nerven zu beruhigen‘, nicht ‚die Nerven aufzuregen‘. ... Es kam zu Ergebnissen wie bei dem Fürsten Wen von Wei (魏文侯), der sagte: ‚Wenn ich in Feiergewand und Krone die alte Musik höre, so muß ich mich immer in Acht nehmen, daß ich nicht einschlafe. Wenn ich aber die Töne von Dschong und We (Zheng-Wei-Musik) höre, so kenne ich keine Müdigkeit.‘ Wenn die chinesische Musik weiterhin nicht die Seite der musikalischen Schönheit beachtet, wird sie automatisch überflüssig“.*⁶⁴⁰

2) Im ganzen Bereich der Musik ist die wissenschaftliche Untersuchung nicht gut entwickelt.

*„Die gute wissenschaftliche Entwicklung in den modernen westlichen Ländern half der Musik. Ihr Instrumentenbau und ihre Bühnearchitektur sind fortschrittlich, weil ihre physikalische Forschung gut ist. Ihre Gesangsbildung ist wissenschaftlicher als die für die chinesischen Darsteller, weil ihre Physiologie einen guten Standard hat. Ihre Harmonieformen sind eingängig, weil ihre psychologische Forschung gut entwickelt ist. ... Die chinesische Musik dagegen ist auf allen diesen Gebieten rückständig. Dies muß man offen gestehen.“*⁶⁴¹

Mit seinem Ideal, „China zu retten“, später heißt es „Musik rettet die Nation“⁶⁴², hat er versucht, der konfuzianischen Li- und Musikanschauung eine neue Bedeutung zu schenken:

„Ich versuche zu bestimmen, was der chinesische Charakter ist. Nachdem ich genau die

⁶⁴⁰ Wang Guangqi. Der Unterschied zwischen der chinesischen und westlichen Musik (中西音樂之異同), in: ebd., Bd. I, S. 203.

⁶⁴¹ Wang Guangqi. Akustik (音學), in: ebd., Bd. III, S. 185.

⁶⁴² Sein Ideal, China zu retten, zeigte sich schon in der Zeit des „Vereins der chinesischen Jugend“ (少年中國學會). Das von ihm entworfene Ziel lautete: Den jugendlichen Geist zusammenraffen, fleißig forschen, gesellschaftlich sich einmischen und zerstörerische Verhaltenweisen ändern. Siehe Zhou Fanfu (周凡夫). Untersuchung über das Musikdenken von Wang Guangqi (王光祈的音樂思想初探), in: Liu Ching-chih (劉靖之, 1986). *History of New Music in China* (中國新音樂史論集), S. 95. Mitglieder im „Verein der chinesischen Jugend“ waren einige später bekannte politischen Personen, z.B. Mao Zedong und Li Dazhao (李大釗). Wang Guangqi hatte wenig mit der politischen Entwicklung in China zu tun. Vielmehr wandelte er sein Interesse an sozialer Reform langsam zu seinem Interesse an Musik um und entwickelte daraus das Ideal „Musik rettet die Nation“.

westlichen Sitten und Gebräuche beobachtet habe, wurde mir endlich klar, daß die nationale Kultur des chinesischen Volks sich in den archaischen Li und der Musik zeigt. Diese Li und Musik haben das grundsätzliche Denken des chinesischen Volks herangebildet. ... Wir Chinesen leben mit der konfuzianischen Lehre seit tausenden Jahren, der die Li und Musik zugrunde liegen. ... Obwohl unsere archaischen Li und die damalige Musik einigermaßen unangemessen für heute und sehr primitiv sind, wurde der Sinn, mit 'Li und Musik zu arbeiten' überhaupt nicht beeinträchtigt. Wir benutzen die westliche wissenschaftliche Methode heutzutage, um die Li und Musik ordentlich auszubilden. Daraus ergibt sich, daß unser grundsätzliches Denken geöffnet wird, damit wir mit unserer nationalen kulturellen Restaurationsbewegung vorankommen.⁶⁴³

Wang schätzte die Verbindung von der Li und der Musik sehr hoch ein, betrachtete aber dennoch im Gegensatz zur archaischen Auffassung „die Li nur als einen Zusatz der Musik“⁶⁴⁴. Um eine moderne Bedeutung zu gewinnen, müssen die Li und die Musik verbessert werden und mehr der universalen Zeittendenz entsprechen⁶⁴⁵, d.h. die in die Gegenwart nicht passenden Li und Musik sind auszusondern.

Um die chinesische Musik attraktiver und wissenschaftlicher zu machen und eine moderne nationale Musik zu schaffen⁶⁴⁶, ging Wang einen deutlich musikethnologischen Weg:

„Erstens muß die archaische Musik in Ordnung gebracht werden. Zweitens muß die volkstümliche Musik gesammelt werden. Drittens müssen wir einen eigenen Weg nach eingehender Untersuchung finden.“⁶⁴⁷

Darüber hinaus meinte er, mit dem wissenschaftlichen Ansatz der westlichen Musik der chinesischen nationalen Musik helfen zu können:

„Wir können das in Europa schon erfundene Werkzeug, z.B. Tonart, Notation, Musikinstrument usw. verwenden. ... Der Schwerpunkt der Musik liegt in ihrer Bedeutung. Formen kann man von anderen übernehmen.“⁶⁴⁸

Sein Denken über die chinesische nationale Musik verschmolz direkt mit seinem Ideal:

„Wenn ein Volk seine nationale Musik hat, dann kann es nie untergehen; wenn ein Volk zerfällt, können wir es mittels seiner nationalen Musik wieder aufrichten; wenn ein Staat schon untergegangen ist, können wir ihn mittels seiner nationalen Musik neu auferstehen lassen.“⁶⁴⁹

⁶⁴³ Wang Guangqi. Bewegung der Chinesischen Jugend (少年中國運動, 1924). Ich zitiere aus Zhou Fanfu (周凡夫, 1986), ebd., in: Liu Ching-chin (劉靖之, 1986), ebd., S. 102.

⁶⁴⁴ Wang Guangqi. Evolutionstheorie der europäischen Musik (歐洲音樂進化論), in: Feng Wenci/Yu Yuzi (馮文慈/俞玉滋, hrsg., 1993). *Ausgewählte musikalischen Aufsätze von Wang Guangqi* (王光祈音樂論著選集), Bd. I, S. 33.

⁶⁴⁵ Wang Guangqi. Das deutsche Musikleben (德國人之音樂生活, 1924), in: ebd., S. Bd. I, S. 29.

⁶⁴⁶ Siehe S. 151.

⁶⁴⁷ Wang Guangqi. Evolutionstheorie der europäischen Musik (歐洲音樂進化論), in: ebd., Bd. I, S. 42.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 41.

VI. Musikpolitische Vorstellungen von Mao

VI. 1. Der Vortrag Maos in Yanan

Mao Zedong war chinesischer kommunistischer Parteichef für über einundvierzig Jahre⁶⁵⁰ und hat die Musikpolitik der kommunistischen Partei aufgrund seiner Anschauungen entscheidend geleitet. Seine die Musik betreffenden Schriften machen nur einen kleinen Teil seiner gesamten Werke aus⁶⁵¹, genauer gesagt beschreibt nur der Artikel „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (在延安文藝座談會上的講話) seine grundsätzliche kulturpolitische Strategie. In seiner großen politischen Weitsicht hat Mao den Einfluß von Literatur und Kunst besonders auf die Massen im „Vortrag“ sehr hoch eingeschätzt. Er versuchte sich genau Rechenschaft darüber abzulegen, wie die kulturelle Waffe zusammen mit der militärischen Waffe wirksam für die proletarische Revolution zu nutzen war, im Vergleich zu Chiang Kai-shek, der nur die traditionelle Li- und Musikanschauung verteidigen konnte⁶⁵² und nicht ihre Gegenwartsbedeutung entdeckte.

Am Anfang der 40er Jahre wurde einigen kommunistischen Künstlern vorgeworfen, daß sie ihren anti-japanischen Enthusiasmus allmählich während des harten Kampfes verloren hätten und die musikalischen Bedürfnisse der Massen vernachlässigten. Es hatte sich ergeben, daß die Musik die revolutionäre Realität verlor und mehr und mehr zu höherer kompositorischer Technik tendierte und nicht mehr an ihrer Popularität interessiert war. Um diese Entwicklung zu korrigieren, berief Mao eine Literatur- und Kunstkonferenz ein. Sie sollte seine Kulturanschauung für die Literatur- und Kunstarbeiter verdeutlichen und die Teilnehmer auf sie einchwören. In der ersten Sitzung (am 02.05.1942) stellte Mao fest, was Standpunkt, Einstellung, Arbeitsgegenstand und der Zusammenhang von Arbeit und Lernen für den

⁶⁵⁰ 1935 hat die chinesische kommunistische Partei eine Konferenz in Zunyi (遵義, Nord von der Provinz Guizhou 貴州) einberufen, auf der Mao als kommunistischer Parteichef eingesetzt wurde (seit 1931 interimistischer Parteichef). Bis zu seinem Tod (1892-1976) hat er die kommunistische Partei über 40 Jahre beherrscht.

⁶⁵¹ 1969 hat „Veröffentlichungsausschuß der kommunistischen Parteizentrale zu ausgewählten Werken von Mao Zedong“ (中共中央毛澤東選集出版委員會) die *Ausgewählten Werke von Mao Zedong* (毛澤東選集) herausgegeben. In den Ausgewählten Werken gibt es nur den Artikel „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (在延安文藝座談會上的講話), der sich mit Musik befaßt. Maos komplette Musikanschauung, die meist zusammen mit Kulturproblemen von ihm behandelt wird, muß man auch aus seinen anderen Schriften erheben. Ich diskutiere sie in diesem Kapitel.

⁶⁵² In den von der nationalistischen Regierung verwalteten Zonen hat Chiang Kai-shek eifrig die Restauration von Li und Musik betrieben. Später holte er wieder die traditionelle Li- und Musikanschauung in seine Schriften, besonders in zwei Ergänzungskapiteln der Drei Volksprinzipien (民生主義育樂兩篇補述).

revolutionären Literatur- und Kunstarbeiter sein sollte. Das Gespräch entspann sich über das Vorwort, den ersten Teil des „Vortrags“. In der zweiten Sitzung (am 08.05.1942) hörte sich Mao geduldig und offen, alle Diskussionen an. In der dritten Sitzung (am 23.05.1942) hat Mao eine Zusammenfassung vorgetragen, wie die Literatur- und Kunstarbeiter sich korrigieren sollten und was in der Schlußfolgerung ihre revolutionäre Aufgabe sei. Maos „Vortrag“ wurde in der *Tageszeitung der Befreiung* (解放日報) am 19.10.1942 in Yanan (延安) veröffentlicht. Das Zentralkomitee der Partei hat die Anschauungen am 20.10.1942 mit folgenden Worten verkündigt:

*„Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話) ist eins der wichtigen Dokumente in Sache des Denkens und des Theorieaufbaus der chinesischen kommunistischen Partei. Der Vortrag des Genossen Mao Zedong stellt mit populären Worten die chinesische Auffassung des Marxismus-Leninismus dar. Das Dokument darf nicht einfach als Problem der Literatur- und Kunsttheorie betrachtet werden, sondern ist als Konkretisierung der allgemeinen Wahrheit des Marxismus-Leninismus zu sehen. Der Vortrag bezieht sich auf jeden Kommunist, der jedem Ding gegenüber den Klassenstandpunkt einnehmen soll und für die Problemlösung das typisch vorbildliche Denken des dialektischen Materialismus und des historischen Materialismus besitzt.“*⁶⁵³

Zur Durchführung der parteilichen Literatur- und Kunstpolitik sagte das Propagandaministerium der Parteizentrale am 07.11.1942 :

*„Der 'Vortrag' gilt nicht nur als aufschlußreiche Lektüre, die die Fragen über Literatur- und Kunstanschauung sowie Kulturanschauung beantwortet, sondern auch als das aufschlußreiche Leitprinzip, das die Frage der Lebensanschauung und der Methodologie im allgemeinen beantwortet.“*⁶⁵⁴

Der „Vortrag“ ist ohne Zweifel die höchste Kulturanweisung und Beschreibung der kulturpolitischen Strategie der kommunistischen Partei in der anti-japanischen Periode überhaupt. Er hat die folgenden Schwerpunkte:

1) Etablierung der kulturellen Armee. Um die Aufgabe der Volksbefreiung zu erledigen, werden eine militärische Kampflinie und eine kulturelle Kampflinie benötigt. Die bewaffnete Armee genügt nicht, den Feind zu besiegen. Deswegen braucht die kommunistische Partei noch die kulturelle Armee, um die Mitglieder zu solidarisieren und den Feind zu vernichten, d.h. die Bewegung der revolutionären Literatur und Kunst muß sich mit dem revolutionären Kampf verbinden. Literatur und Kunst müssen sich als eine Komponente des gesamten Revolutionsapparats verstehen, um eine schlagkräftige Waffe zu bilden zur Solidarisierung und Erziehung des Volkes und zur Niederschlagung und Vernichtung des Feindes⁶⁵⁵.

⁶⁵³ Ich zitiere aus Xian Yansheng (向延生). Über den „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (在延安文藝座談會上的講話), in: *China Music* (中國音樂), 1982, Juni, S. 2.

⁶⁵⁴ Ich zitiere aus ebd.

⁶⁵⁵ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe *Mao Tse-tung. Ausgewählte Werke* (1969), Bd., III, S. 76.

Die sogenannte „kulturelle Waffe“ bei Mao wirft die Frage auf, was eigentlich „Kultur“ aus der Sicht von Mao ist. In dem Abschnitt „Die Kultur der neuen Demokratie“ (新民主主義的文化) des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論)⁶⁵⁶ bestimmt Mao „Kultur“ im Unterschied zur imperialistischen Kultur, zur halb feudalen Kultur und zur bürgerlichen neuen Kultur⁶⁵⁷:

*„Was die neue Kultur betrifft, so ist sie eine ideologische Widerspiegelung der neuen Politik und Wirtschaft, denen sie dient.“*⁶⁵⁸

Diese neue Kultur fing nach der „Vierten-Mai-Bewegung“ an und war mit dem von den chinesischen Kommunisten angeführten Kulturdenken identisch, das zu dem kulturevolutionären Teil der universalen sozialistischen Proletarierklasse gehörte⁶⁵⁹. Diese neue Kultur wird als national, wissenschaftlich und populär bezeichnet⁶⁶⁰.

- National: Mao achtet den Wert der vergangenen Literatur und Kunst und behauptet, daß jedes progressive Erbe der ausgezeichneten Literatur und Kunst aus dem traditionellen chinesischen Bereich wie aus dem Ausland fortgesetzt werden muß. Es gilt, sich das Nützliche aus diesem Erbe kritisch anzueignen, um es als Beispiel während des eigenen Schaffensprozesses heranzuziehen⁶⁶¹.

⁶⁵⁶ Mao hat nicht den Begriff „neue Demokratie“ erfunden. 1919 hat Luo Jialun (羅家倫) schon den Begriff „New Democracy“ unter Bezugnahme auf Edward Weyl in der Zeitschrift der Beijing Universität „*The Renaissance*“ (新潮) benutzt. Danach war der Begriff einigermaßen bekannt.

⁶⁵⁷ Die imperialistische Kultur spiegelt die politische und wirtschaftliche Beherrschung - oder partielle Beherrschung - des Landes durch den Imperialismus wider. Siehe Mao Zedong (1940). Der 11. Abschnitt „Die Kultur der neuen Demokratie“ vom Artikel „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論). Die deutsche Übersetzung siehe *Mao Tse-tung. Ausgewählte Werke* (1969), Bd. II, S. 431. Auer den von den ausländischen Imperialisten eingerichteten kulturellen Instituten gehört zur imperialistischen Kultur auch das von einigen schamlosen Chinesen herausgestellte sklavisches Denken dazu. Die halbfeudale Kultur spiegelt die halbfeudale Politik und die Verhältnisse der halbfeudalen Ökonomie wider. Jeder, der Konfuzius verehrt, die alte Li-Erziehung und alten Gedanken unterstützt und die neue Kultur und die neuen Gedanken ablehnt, ist Vertreter dieser Kultur. Siehe Mao (1969), ebd. Im Mittelpunkt des 12. Abschnitts „Die historischen Besonderheiten der chinesischen Kulturrevolution“ (中國文化革命的歷史特點) steht die bürgerliche neue Kultur. Mao vergleicht sie mit der alten Kultur der feudalen Klasse, d.h. „vor der Bewegung des 4. Mai gab es an der chinesischen Kulturfront einen Kampf zwischen der neuen Kultur des Bürgertums und der alten Kultur der Feudalklasse. Diesen Kampf verdeutlicht der Streit zwischen dem modernen Schulsystem und dem System der kaiserlichen Examen und der Streit zwischen neuen und alten, westlichen und chinesisch-traditionellen Lehren.“ Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., S. 433.

⁶⁵⁸ Mao Zedong (1940). Der 11. Abschnitt „Die Kultur der neuen Demokratie“ des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論), Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., S. 432.

⁶⁵⁹ Mao Zedong (1940). Der 12. Abschnitt „Die historischen Besonderheiten der chinesischen Kulturrevolution“ (中國文化革命的歷史特點) des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論). Siehe Mao (1969), ebd., S. 434.

⁶⁶⁰ Mao Zedong (1940). Der 15. Abschnitt „Eine nationale, wissenschaftliche und Massenkultur“ (民族的大眾的文化) des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論). Siehe Mao (1969), ebd., S. 444f. Vor Mao hat Zhou Enlai (周恩來), der später Kanzler der VR China wurde, den Slogan für die kulturelle Bewegung 1938 aufgestellt: Nationalisierung, Popularisierung und Demokratisierung. Dieser Slogan soll Mao beeinflusst haben.

⁶⁶¹ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., Bd. III., S. 89.

Weiter erklärt Mao zum nationalen Charakter der neuen Kultur:

*„Die chinesische Kultur muß ihre eigene Form, d.h. eine nationale Form haben. National in der Form und neudemokratisch dem Inhalt nach - das ist unsere neue Kultur von heute.“*⁶⁶²

- Wissenschaftlich: Die wissenschaftliche Kultur ist gegen alles feudale und abergläubische Denken eingestellt und bezieht sich nur auf die objektive Wahrheit und die Verbindung von Theorie und Praxis. Von diesem Standpunkt ausgehend, kann das wissenschaftliche Denken mit der chinesischen proletarischen Klasse und den Naturwissenschaftlern, nicht aber mit den Idealisten zusammenarbeiten.

- Populär: Die Kultur der neuen Demokratie ist populär und deswegen auch demokratisch. Sie soll den Arbeitern, den Bauern und den armen Massen dienen und allmählich zu ihrer eigenen Kultur werden. Ihre Popularität macht sie zur kräftigen Revolutionskultur für die breiten Volksmassen. Die Kultur der neuen Demokratie stellt vor der Revolution die revolutionär ideologische Vorbereitung dar und während der Revolution ist sie eine der grundsätzlichen und wichtigen Kampflinien des revolutionären Kampfes insgesamt. Strategisch gesehen muß man zwischen „Hebung des Niveaus“ (提高) an Kenntnissen und Popularisierung unterscheiden, aber auch beides verknüpfen.

2) Literatur- und Kunstarbeiter: Produzenten der Literatur und Kunst. Um der Entwicklung der neuen demokratischen Kultur, der kulturpolitischen Strategie von Mao, zu entsprechen, müssen die von Mao als Kommandeure bezeichneten Literatur- und Kunstarbeiter⁶⁶³ dem Lauf der revolutionären Bewegung folgen. Mao weist dazu auf einige grundsätzlichen Fragen hin:

- Standpunkt. Viele Genossen haben den richtigen Standpunkt nach Maos Ansicht verloren, so daß es nötig ist, immer wieder den revolutionären Standpunkt von Kunst und Literatur zu betonen. Die Genossen sollen sich nach dem Standpunkt des Proletariats und den Volksmassen richten und sich die parteilichen und parteipolitischen Gesichtspunkte zu eigen machen.

- Einstellung. Die Bevölkerung muß in drei Kategorien gesehen werden: Der Feind, nämlich der japanische Imperialist und die Gegner der Volksmassen; die Verbündeten in der vereinigten Kampflinie; schließlich die Volksmassen und deren Pioniere. Die Literatur- und Kunstarbeiter müssen den verschiedenen Gruppen verschiedene Einstellungen entgegenbringen. Sie sollen durch ihr Schaffen die Brutalität des Feindes

⁶⁶² Im 15. Abschnitt „Eine nationale, wissenschaftliche Massenkultur“ (民族的科學的大眾的文化) des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., Bd. II, S. 445.

⁶⁶³ Im 15. Abschnitt „Eine nationale, wissenschaftliche und Massenkultur“ (民族的科學的大眾的文化) des Artikels „Über die neue Demokratie“ (新民主主義論) meint Mao: „Daher müssen alle fortschrittlichen Kulturschaffenden im Widerstandskrieg gegen Japan ihre eigenen Kulturtruppen besitzen, und diese sind eben die breiten Massen des Volkes. Revolutionäre Kulturschaffende, die keine Fühlung mit den Volksmassen haben, gleichen 'Kommandeuren ohne Armee', und ihre Feuerkraft ist nicht imstande, den Feind niederzuwerfen.“. Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., Bd. II, S. 446f.

enthüllen, die Verbündeten je nach ihrer Aktivität kritisieren oder ermutigen, und die Volksmassen wegen ihres Kampfs, ihrer fleißigen Arbeit und ihrer Bildung hervorheben und loben.

- Gegenstand. Empfänger von Literatur und Kunst sind nicht nur Arbeiter, Bauern und Soldaten, sondern auch die Parteifunktionäre. Die ersteren, Analphabeten oder Gebildete, sind die unmittelbaren Empfänger; für die letzteren sind Literatur und Kunst eine pädagogische Lektüre, um sich für den weiteren Dienst vorzubereiten.

- Reale Arbeit. Die Literatur- und Kunstarbeiter sollen den von ihnen beschriebenen Gegenstand gut kennen, damit sie in einer Sprache schreiben, die den Volksmassen vertraut ist. Mao verlangte von den Literatur- und Kunstarbeitern, daß sie ihr Denken und ihr Gefühl änderten, wie er selbst es getan hätte. Denn das Denken und das Gefühl von den Literatur- und Kunstarbeitern und das Denken und das Gefühl der Volksmassen sind miteinander vereinbar und lassen sich zur Deckung bringen.

- Lernen. Die Literatur- und Kunstarbeiter sollen den Marxismus-Leninismus lernen. Außerdem sollen sie die sozialen Beziehungen und den psychischen Zustand jeder gesellschaftlichen Klasse genau untersuchen. Durch diese Kenntnisse gewinnen Literatur und Kunst einen reichhaltigen Inhalt und eine eindeutige Richtung.

3) Rezipienten der Literaturkunst sollen die breiten Volksmassen sein. Inspiriert durch Lenin hat Mao behauptet, daß die von der proletarischen Klasse geleitete Literatur und Kunst den breiten Volksmassen dienen sollen⁶⁶⁴. Aber wer sind eigentlich die breiten Volksmassen? Mao sagt, daß Literatur und Kunst sich auf die neunzig Prozent der Bevölkerung, nämlich die Arbeiter, Bauern, Soldaten, ihre Verbündeten und das Kleinbürgertum in der Stadt beziehen sollen. Auf dieser Grundlage haben die Literatur- und Kunstarbeiter die Lösung des Dilemmas zwischen „Niveau“ und „Popularität“ in ihren Werken zu suchen, d.h. von Arbeitern, Bauern und Soldaten ausgehend können sie künstlerisches Niveau und Popularität in das richtige Verhältnis bringen: *„Populäre Werke sind einfacher und leichter verständlich, und deshalb werden sie heute von den breiten Volksmassen bereitwillig aufgenommen. Die Werke mit höherem Niveau sind verfeinerter; deshalb ist es schwerer, sie zu schaffen, und im allgemeinen schwerer, sie unter den breiten Volksmassen von heute rasch zu verbreiten. ... Deshalb ist unter den gegenwärtigen Bedingungen die Popularisierung die vordringlichere Aufgabe.“*⁶⁶⁵ In dieser Sicht hat Mao den Musikern vorgeschlagen, den Gesang der Massen zu beobachten. Aber zugleich existiert der Rohstoff von Literatur und Kunst im Leben der breiten Volksmassen selbst. Revolutionäre Literatur und Kunst sind ein Produkt, welches das Volksleben im Kopf des Revolutionärs erzeugt. Weil das Volksleben ihre einzige Schaffensquelle darstellt, sollen die Literatur- und Kunstarbeiter tief in die Massen hineingehen, um die Menschen, alle Klassen, alle Lebens- und Kampfformen zu

⁶⁶⁴ 1905 schrieb Lenin den Artikel “Party Organization and Party Literature”: *“It will be a free literature, because it will serve not some satiated heroine, not the bored ‘upper ten thousand’ suffering from fatty degeneration, but the millions and tens of millions of working people - the flower of the country, its strength and future.”* Ich zitiere aus A. Perris (1985). *Music als Propaganda*, S. 97.

⁶⁶⁵ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., Bd. III., S. 90.

beobachten, zu untersuchen und zu analysieren. Nur durch diesen Vorlauf kommen sie in den Schaffensprozeß hinein und schreiben bessere Werke als ihre Quelle das Alltagsleben, so daß die Massen die Geschichte vorwärts treiben können⁶⁶⁶.

4) Literatur und Kunst sind der Politik untergeordnet. Parteiliche Literatur und Kunst sollen sich der von der Partei festgelegten revolutionären Zeitansage unterordnen, genau gesagt, Literatur und Kunst dienen der Politik und üben aber auch umgekehrt großen Einfluß auf die Politik aus. Die Politik bezieht sich nicht auf Politik für wenige Leute, sondern auf nationale Politik und Massenpolitik. Unter dieser Prämisse ist eine der Kampfmethoden auch in Literatur- und Kunstkreisen sowie in der Literatur- und Kunstkritik zu entwickeln abhängig von politischen und künstlerischen Kriterien. Zu politischen Kriterien:

„Im Lichte des politischen Kriteriums ist alles, was dem Widerstand gegen Japan und dem Zusammenschluß des Volkes nützt, was die moralische Einheit der Volksmassen stimuliert, was sich dem Rückschritt widersetzt und den Fortschritt fördert - ist alles das gut; umgekehrt ist alles, was den Widerstand und den Zusammenschluß nicht begünstigt, was moralische Uneinigkeit in den Volksmassen erzeugt, was dem Fortschritt entgegenwirkt und die Menschen zurückzerrt - ist alles das schlecht.“⁶⁶⁷

Bei dem sogenannten „Guten“ und „Schlechten“ handelt es sich um Motive und Wirkungen, weil die chinesische kommunistische Partei die Vereinigung von Motiv und Wirkung im Sinne des dialektischen Materialismus darstellt. Zu künstlerischen Kriterien:

„Nimmt man das künstlerische Kriterium, so ist alles, was auf einem höheren künstlerischen Niveau steht, gut oder relativ gut, während alles, was auf einem niedrigeren künstlerischen Niveau steht, schlecht oder relativ schlecht ist. Natürlich muß man auch bei dieser Unterscheidung die gesellschaftliche Wirkung im Auge behalten.“⁶⁶⁸

Mao erkannte an, daß jede Klasse in der Klassengesellschaft verschiedene politische und künstlerische Kriterien hat. Aber ein wesentliches Kriterium bleibt immer:

„... In jeder Klassengesellschaft stellt jede Klasse immer das politische Kriterium an die erste und das künstlerische an die zweite Stelle. ... Manche politisch von Grund auf reaktionären Werke können gewissen Kunstwert besitzen. ... Die gemeinsame Besonderheit der Literatur und Kunst aller Ausbeuterklassen in der Periode ihres Niedergangs ist der Widerspruch zwischen ihrem reaktionären politischen Inhalt und

⁶⁶⁶ Das Argument von Mao ist, daß die revolutionäre Literatur und Kunst den Widerspruch und den Kampf des unrechten, aber von der breiten Bevölkerung als normal angesehenen Alltagslebens typisch darstellen. Auf diese Weise sollen Literatur und Kunst die Volksmassen bewußt machen und sie anregen, ihre eigene Umgebung zu ändern. Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe, ebd.

⁶⁶⁷ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., S. 98.

⁶⁶⁸ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., S. 99.

*ihrer künstlerischen Form. Wir fordern jedoch die Einheit von Politik und Kunst, die Einheit von Inhalt und Form, die Einheit von revolutionärem politischem Inhalt und möglichst vollkommener künstlerischer Form. Kunstwerke, denen es an Kunstwert mangelt, sind, wie fortschrittlich sie politisch auch sein mögen, kraftlos. Darum sind wir sowohl gegen Kunstwerke, die falsche politische Ansichten enthalten, als auch gegen die Tendenz des sogenannten Plakat- und Schlagwortstils, der nur richtige politische Ansichten ausdrückt, aber künstlerisch kraftlos ist.*⁶⁶⁹

VI. 2. Verwirklichung, Einfluß und Kritik

Der „Vortrag“ von Mao hat die Linie der „Neuen Musikbewegung“ von Lǚ Jì (呂驥) in den 30er Jahren fortgesetzt und wurde später als das grundlegende Dokument für die kommunistischen Literatur- und Kunstarbeiter angesehen. Die Verwirklichung dieser prinzipiellen Vorstellungen war im Bereich der Musik die Entstehung der Yangge-Oper (秧歌劇), welche der Musikanschauung von Mao genau entsprach: Einerseits besaß die Yangge-Oper eine nationale Musikform, die eine lange Tradition hatte und der nördlichen Bevölkerung bekannt war, sowie den neuen demokratischen Inhalt, mit dem das Denken der proletarischen Revolution kräftig propagiert wurde; andererseits hat die Yangge-Oper das volkstümliche Erbe weiterentwickelt und gab ihm den kämpferischen Charakter sowie die Eigenschaften der europäischen Oper. Mao sagt dazu in seinem Gespräch „The United Front in Cultural Work“ (30.12.1944):

*“In the arts, we must have not only modern drama, but also the Ch'in operas (that is, the old style opera of Shensi province, which formed the main part of the ancient state of Ch'in, or Qin in the Chinese transliteration) and yangko (yangge) folk dance programs with songs popular among the peasants. We must not only have new Ch'in in operas and new yangko, but also utilize and gradually remold the old dramatic troupes and the old yangko teams that comprise 90 percent of the total yangko teams.”*⁶⁷⁰

Während des vierjährigen Bürgerkriegs zwischen der nationalistischen Regierung und der kommunistischen Partei diente die Musik weiterhin als erfolgreiches politisches Werkzeug der kommunistischen Partei, vor allem auf der Grundlage der seit dem anti-japanischen Krieg aufgebauten Gesangaktivitäten. Die Musikpropaganda in der kommunistischen Partei war deswegen aktiver als die der nationalistischen Regierung: In den befreiten Zonen war das Hauptthema die Niederschlagung der nationalistischen Regierung; in den von der nationalistischen Regierung verwalteten Zonen wurden die Ohnmacht und Korruption der nationalistischen Regierung verspottet, und die nationale Einheit und Demokratie hervorgehoben. Obwohl diese Propagandalieder auf dem Niveau der anti-japanischen Lieder blieben und öfters textlich in die ideologische Kritik gerieten, erreichten sie ihr Ziel: „Musik dient der Politik“.

⁶⁶⁹ Mao Zedong (1942). Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe Mao (1969), ebd., S. 99f.

⁶⁷⁰ *Selected Works of Mao Zedong*, III, S. 186. Ich zitiere aus A. Perris (1985). *Music as Propaganda*, S. 99.

Am 2.7.1949 fand der erste nationale Kongreß der chinesischen Literatur- und Kunstarbeiter in Beijing statt. Auf dem Kongreß wurde die Richtigkeit des Denkens von Mao und seiner politischen Literatur- und Kunstleitlinie von der Theorie bis zur Praxis als völlig bewiesen betrachtet, und die Leitlinie als Richtschnur für eine gute und gesunde Entwicklung der Literatur- und Kunstarbeit akzeptiert⁶⁷¹. Eine neue vereinigte Leitinstitution die „Vereinigung der chinesischen nationalen Literatur- und Kunstkreise“ (中華全國文學藝術界聯合會) wurde eingerichtet. Daneben gab es noch sieben nationale Literatur- und Kunstgruppen, darunter auch den „Verein der chinesischen nationalen Musikarbeiter“ (中華全國音樂工作者協會). Er deutete in seinem Programm bereits die musikalische Entwicklung und Aufgabe nach der Gründung der VR China an⁶⁷²:

1) Weiterhin soll die gute Tradition der revolutionären Musikbewegung gefördert werden. Die Musikarbeiter unterstreichen die Leitung der Partei über die Musikarbeit, damit die Musik noch besser der proletarischen Klasse und den Arbeitern, Bauern und Soldaten dient.

2) Weiterhin soll das Verhältnis zwischen „Popularität“ und „musikalischem Niveau“ richtig gelöst werden. Die momentane Musikarbeit legt das Gewicht jedoch auf „Popularität“.

3) Die Musiker sollen das gute Erbe und die künstlerischen Erfahrungen der chinesischen und ausländischen Musik fleißig studieren und kritisch beurteilen, um die sozialistisch-nationale neue Musik besser zu erschaffen und zu entwickeln und alle sich nicht dem Sozialismus anpassende alte Musik zu verbessern.

4) Ferner soll die ideologische und organisatorische Leitung der vereinigten Front der Musikkreise verstärkt werden. Als nächster Schritt sollen die vielen Musikarbeiter vereinigt, herangebildet und umerzogen werden, um ihre sozialistisch-revolutionäre Aktivität zu gewährleisten.

Diese Ziele waren fast mit dem „Vortrag“ identisch und enthielten keine neuen Elemente. Die ideologische Kontrolle über die Musikarbeiter nach der Gründung der VR China garantierte dieser kulturellen Strategie den Erfolg. Die breiten Volksmassen konnten durch die sogenannte proletarische Musik gut erzogen werden, und die totalitäre Herrschaft wurde befestigt.

1950 hat Lǚ Ji (呂驥), der Leiter des „Vereins der chinesischen Musiker“ (中國音樂家協會), von den Musikern verlangt, daß sie unter den neuen Umständen ausgedehnt das Arbeiterleben teilen, fleißig zur Popularität arbeiten und aktiv Musikkenntnisse und -technik erlernen sollten⁶⁷³.

Auf dem Achten Nationalkongreß der chinesischen kommunistischen Partei (1956)

⁶⁷¹ Wang Yuhe (汪毓和, 1984). *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit* (中國近現代音樂史), S. 217.

⁶⁷² Ebd., S. 218.

⁶⁷³ Lǚ Ji (呂驥). Neue Situation, neues Problem (新情況, 新問題), in: *Gesammelte Werke des musikalischen Aufbaus* (音樂建設文集, 1959), Bd. I, S. 1-5.

machte die Parteiorganisation zur Pflicht: „*carry on propaganda among the masses, to raise the levels of their ideology and political understanding ... and to lead the masses so that they can give full play to their initiative and creative ability*“⁶⁷⁴

Solche Mahnungen und Vorstellungen standen in Widerspruch zu der 1954 angenommenen Verfassung Chinas (bis 1979 gültig):

*“The People’s Republic of China safeguards the freedom of citizens to engage in scientific research, literary and artistic creation and other cultural activities. The state encourages and assists the creative endeavours of citizens in science, education, literatur, art and other cultural pursuits.”*⁶⁷⁵

Der ehemalige Ministerpräsident Zhou Enlai (周恩來) befürwortete ebenfalls die Meinung von Mao, der den guten Teil der alten Literatur und Kunst bejahte und auf „Popularität“ drängte⁶⁷⁶. Mit der Unterstützung aller wichtigen Politiker ist die Musikanschauung von Mao mittlerweile zur entscheidenden Musikmaxime in dem VR China geworden. Nach Gründung der VR China verlor Mao aber die Geduld, die er in der Zeit des „Vortrags“ noch hatte⁶⁷⁷, und kontrollierte und beseitigte alles, was seine diktatorische Verwaltung im Literatur- und Kunstbereich gefährdete. Nach dem Tod Maos 1976 wirkte seine dogmatische Musikpolitik durchaus weiter: Zum vierzigsten (1982) und fünfzigsten (1992) Jahrestag und Jubiläum des „Vortrags“ wurden viele Artikel in den staatlichen Zeitschriften veröffentlicht, um das Literatur- und Kunstdenken von Mao zu loben, statt ihn wegen seiner diktatorische Politik zu kritisieren⁶⁷⁸.

Obwohl die Musikkommunikation mit dem Ausland nach der Kulturrevolution immer intensiver wurde, blieb die Musikanschauung der Regierenden in der VR China unter der typisch totalitären Herrschaft fast unverändert. Deng Xiaopin (鄧小平) befolgte ebenfalls den von Mao gewiesenen Weg der Volksmusik. 1979 hat Deng in seiner „Glückwunschadresse an die vierte Abgeordnetenversammlung der chinesischen Literatur- und Kunstarbeiter“ (在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞) seine Kulturpolitik skizziert:

⁶⁷⁴ Chai Winberg (1972). *Essential Works*, S. 293. Ich zitiere aus A. Perris (1985). *Music as propaganda*, S. 102.

⁶⁷⁵ Chapter 3, Fundamental Rights and Duties, Article 95. Siehe Chai, ebd., S. 246-296. Ich zitiere aus Perris, ebd.

⁶⁷⁶ "On Literature and Arts" (1961), in: *Selected Works of Zhou Enlai* (1981). Ich zitiere aus Perris, ebd.

⁶⁷⁷ An den drei Tagen der Konferenz bewies Mao viel Geduld gegenüber den Teilnehmern, ihre Fragen zu beantworten, ihrer Rede ruhig zuzuhören und seine Literatur- und Kunstanschauung zu erklären. Die genaue Beschreibung der auf die Konferenzteilnehmer eingehenden Haltung von Mao siehe Xiang Yansheng (向延生). Über den „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (延安文藝座談會的前前後後), in: *China Music* (中國音樂), 1982, Juni, S. 2.

⁶⁷⁸ Zum vierzigsten Jubiläum des „Vortrags“ hat *China Music* (中國音樂), die Zeitschrift des Conservatory of China (中國音樂學院), drei Artikel zum Andenken an den „Vortrag“ veröffentlicht. 1992, fünfzig Jahre nach dem „Vortrag“, haben viele Zeitschriften den „Vortrag“ lobend mit besonderen Artikeln hervorgehoben, z.B *Music Study* (音樂研究), 1992, Nr. 2; *Music and Dance* (音樂舞蹈), 1992, Nr. 2. Die ausführlichen Titel und Autoren siehe das Literaturverzeichnis.

„Literatur- und Kunstarbeiter sollen den Marxismus-Leninismus und die Gedanken von Mao gut studieren, sie sollen ihre Erkenntnisse und Analyse leben und die Fähigkeit gewinnen, hinter dem äußeren Schein das Wesen der Verhältnisse zu erkennen. Wir hoffen, daß es unter den Literatur- und Kunstarbeitern immer mehr Genossen gibt, die menschengeistige Ingenieure im wahrsten Sinn des Wortes werden. ... Wer erzieht die Literatur- und Kunstarbeiter und gibt ihnen Nahrung? Die Frage kann nur mit dem Marxismus beantwortet werden: Das Volk. Das Volk ist die Mutter der Literatur- und Kunstarbeiter. Das künstlerische Leben aller progressiven Literatur- und Kunstarbeiter beruht auf dem Blutsverhältnis zum Volk. Wenn dieses Verhältnis vergessen, vernachlässigt und abgeschnitten wird, versiegt das künstlerische Leben. Das Volk braucht Kunst, Kunst braucht noch mehr das Volk. ... Das ist der grundlegende Weg, durch den unsere sozialistische Literatur- und Kunstsache gedeihen wird.“⁶⁷⁹

Jiang Zemin (江澤民), der jetzige Parteichef der VR China, ist nicht von dieser prinzipiellen Politik abgewichen. In seiner „Ansprache auf der sechsten nationalen Abgeordnetenversammlung des chinesischen Kulturvereins und auf der fünften nationalen Abgeordnetenversammlung des chinesischen Schriftstellervereins“ (中國文聯第六次全國代表大會、中國作協第五次全國代表大會上的講話) sagte Jiang:

„Dem Volk und dem Sozialismus zu dienen“ entscheidet über das Wesen und die Richtung von Literatur und Kunst in unserem Land. ... Während des Aufbauprozesses der sozialistischen Modernisierung müssen wir auf diesem Grundprinzip nach wie vor beharren.“⁶⁸⁰

Jiang unterstützte die Meinung von Mao, „das Gute jeder nationalen Kultur als Vorbild zu nehmen und davon zu lernen“. Aber man muß die ausländischen Sachen aus einer selbständigen Denkhaltung beurteilen. Er erwähnte offen, daß es unmöglich sei, die Literatur- und Kunstarbeit von der Politik zu lösen:

„Politik existiert konkret in unserem sozialen Leben und im Denken und Fühlen der Literatur- und Kunstarbeiter. ... Politik zu ignorieren und fern zu halten, ist unmöglich.“⁶⁸¹

Weiter führt er aus: *„Die Literatur- und Kunstarbeiter müssen auf der Grundtheorie, Grundlinie und Richtung der Partei und auf dem richtigen Denken beharren, um das gute Werk zu produzieren und die schöne Geistnahrung dem Volk zu schenken. Die Literatur- und Kunstarbeiter beachten sorgfältig die soziale Wirkung ihrer Werke ... und ermutigen deutlich die Leute, die fleißig für den Aufbau der prächtigen sozialistischen Modernisierung arbeiten. Dies gilt als das marxistische Grundansinnen an die Literatur- und Kunstarbeiter.“⁶⁸²*

⁶⁷⁹ *Music Study* (音樂研究), 1997, Nr. 2, S. 1. Diese Ansprache wurde zum Teil in der 1. Seite zitiert.

⁶⁸⁰ Das Ansprachenzitat von Jiang zitiere ich aus dem von der Redaktion der Zeitschrift *Music Study* zusammengestellten Bericht „Geh auf den sozialistischen Weg“ (走社會主義的路), in: *Music Study* (音樂研究), 1997, Nr. 2, S. 4.

⁶⁸¹ Ebd., S. 5.

⁶⁸² Ebd.

Maos Musikanschauung und seine Musikpolitik bilden den entscheidenden Maßstab für die staatliche Musikpolitik der VR China. Sie haben einen weiten Schatten geworfen. Die Strategie, das Musikschaffen einzig und allein auf die Parteiinteressen auszurichten und keine andere Schaffensfreiheit zu erlauben, hat Mao unter anderem auch von der Westlichen Han-Dynastie gelernt. Der Kaiser Wudi (漢武帝) griff den Vorschlag des Philosophen Dong Zhongshu (董仲舒) auf, „nur den Konfuzianismus zu fördern, die anderen Hundert Schulen abzuschaffen“ und damit begann der Kaiser seine erfolgreiche Herrschaft der Zentralisierung. Die archaische politische Maxime hat aber für Mao eine moderne Bedeutung. Um der Befestigung seiner Herrschaft willen durfte nur das vom Regime begünstigte Denken im Kopf des Volkes und besonders unter den Intellektuellen Platz greifen und Erfolg haben. In den Literatur- und Kunstarbeitern, die entweder treue Gefolgsleute oder gefährliche Feinde dieses einzigen Denkens sein konnten, sah Mao seine große Unterstützung. Vor der Gründung der VR China hat Mao die proletarische Revolution durch die „kulturelle“ Armee propagiert und die nationalistische Regierung von Chiang Kai-shek besiegt. Nach der Gründung der VR China hat Mao seine Strategie der Vereinigung von Politik und Kunst, nämlich die vereinigte Front der Literatur- und Kunstkreise, voll durchgesetzt. Als Literat und Dichter⁶⁸³ kannte Mao ganz genau die Gefahr der gedanklichen Freiheit bei Künstlern, so daß er die Gedanken der Literatur- und Kunstarbeiter, die nur den Arbeitern, Bauern und Soldaten dienen durften, streng kontrollierte. Genauer gesagt, sie durften nur der Partei dienen, weil die Partei die Arbeiter, Bauern und Soldaten vertritt. Unter solcher politischen Voraussetzung gehen selbstverständlich die politischen Kriterien den künstlerischen Kriterien voran. Die klassische konfuzianische Überlieferung hat als musikästhetisches Kriterium immer herausgestellt, daß die musikalische Bewertung von einer anderen außermusikalischen Bewertung abhängig war⁶⁸⁴, d.h. Musik ist an sich unwichtiger als der außermusikalische Faktor. Die „Aufzeichnung über die Musik“ drückte diesen Tatbestand so aus: „*Darum ist Vollendung der Tugend das Obere und die Vollendung der Kunst das Untere.*“⁶⁸⁵ Musik unter dem Konfuzianismus, dessen politisches Leitbild die feudale Herrschaft war, hatte kein eigenes Gesicht. Aber auch die chinesische Neue Musik im 20. Jahrhundert, die mehr von der europäischen Musik als von der traditionellen Musik beeinflusst wurde, erlitt unter der kommunistischen Herrschaft das gleiche Schicksal.

Im „Vortrag“ benutzte Mao die anti-japanische Musik als Beispiel, um die gute und die schlechte Musik seinem Urteil nach darzustellen. Wegen des nationalen Notstands war man mit der Bevorzugung der politischen Kriterien bei der anti-japanischen Musik einverstanden. Aber wenn Musik fortlaufend Mittel zum Zweck einer totalitären Politik

⁶⁸³ Die Gedichte von Mao wurden von vielen Komponisten nicht nur in der westlichen Musikform - Lied und Chor, sondern auch in der nationalen Theaterform vertont. Siehe Zu Zhengsheng (祖振聲). *Jahrhundertslieder (世紀之聲)*, in: *Music Study (音樂研究)*, 1993, Nr. 4, S. 7-16; Xiao Dong/Tao Ran (曉東/陶然, hrsg., 1994). *Ausgewählte Gedichtarien von Mao Zedong (毛澤東詩詞唱段精選)*.

⁶⁸⁴ Siehe Teil II, Kapitel II.2 „Was ist gute Musik?“

⁶⁸⁵ Kapitel "Aufzeichnungen über die Musik", in: *Buch der Riten (1990)*, Bd. 2, S. 634.

wird, verdrängt das politische Klima die Persönlichkeit des Komponisten und es entsteht eine Zwangsmusik in einer einheitlichen und abgesicherten Form. Dabei sind die von Mao gestellten Forderungen nach Nationalität und Popularität zwei unentbehrliche Komponenten.

Nationalität ist nämlich die Praxis seiner berühmten Idee: „Das Alte zum Nutzen des Zeitgenössischen, und das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“ (古爲今用, 洋爲中用)⁶⁸⁶, d.h. die Musiker sollen eine moderne und nationale Musik schaffen, die nicht nur von der ausländischen, sondern auch von der archaischen chinesischen Musik gelernt hat und sich gleichzeitig von beiden unterscheiden muß. Nationalität mit dem Impuls der Anpassung an die Massen ist durch Volkstümlichkeit charakterisiert. Deswegen verlangte Mao von den Musikern, fleißig in die einzige Quelle der Kreativität, nämlich die Massen hineinzugehen und von ihnen zu lernen. Obwohl dieser Appell zur Sammlung der Volksmusik beigetragen hat⁶⁸⁷, drängte er aber auch der musikalischen Entwicklung jahrelang die unnütze Kontroverse über den nationalen Stil und die nationale Musikform auf⁶⁸⁸. Mao hat daraufhin seine Anweisung herausgegeben, in der seine Meinung, die ausländische Musik sei besser als die chinesische, offen zum Ausdruck gebracht wird⁶⁸⁹:

1) Das künstlerische Grundprinzip ist gemeinsam. Aber die Ausdrucksform ist vielfältig und braucht eine nationale Form und einen nationalen Stil.

2) In der modernen Kultur sind die ausländischen Vorstellungen besser als die chinesischen, so daß Chinesen die ausländischen modernen Sachen lernen müssen. Aber die totale Verwestlichung stellt keine Perspektive dar. Wenn Chinesen etwas Eigenes schaffen wollen, dann müssen sie sich in der chinesischen Kunst die Grundlage suchen und einige ausländische Anregungen aufnehmen. Denn Kunst würde ein Formproblem haben, wenn sie die Gewohnheiten, das Gefühl und die Sprache des Volkes und die nationale historische Entwicklung verlassen würde.

3) Musikinstrumente sind nur Werkzeuge. Ausländische Musikinstrumente lassen sich übernehmen. Aber die Komposition darf nicht ausländische Musik kopieren. Das chinesische Musikwerk soll mit einem nationalen Charakter und dem eigenen speziellen Stil ausgezeichnet sein.

4) Einfach gesagt, es geht darum, die ausländischen Vorteile zu lernen, um eine eigene

⁶⁸⁶ Das Slogan stammt aus Mao's im Jahre 1964 geschriebenen Brief „Meinung im Blick auf das Central Conservatory of Music“ (對中央音樂學院的意見). Aber man kann die Idee schon früher in „Über die neue Demokratie“ (1940) und im „Vortrag“ (1942) bemerken.

⁶⁸⁷ Damals wurde der „Forschungsverein chinesischer volkstümlichen Musik“ (中國民間音樂研究會) gegründet; die berühmte Schrift *Forschungsabriß der chinesischen volkstümlichen Musik* (中國民間音樂研究提綱) von Lü Ji (呂驥) hatte eine Hilfestellung zur Entwicklung der chinesischen Musikethnologie gegeben.

⁶⁸⁸ Die Diskussion über den nationalen Stil und die nationale Musikform wurde in den 50er Jahren sehr breit geführt. Diese Aufsätze sind in *Gesammelte Werke des musikalischen Aufbaus* (音樂建設文集, 1959), Bd. I, S.287-442 gesammelt.

⁶⁸⁹ Mao Zedong. Ansprache an die Musiker. (同音樂工作者談話, 24.08.1956). Die folgenden Schwerpunkte siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. I, S. 419f.

Sache zu schaffen. Nur so geht das nationale Selbstvertrauen nicht verloren.

Man kann nicht behaupten, daß die kommunistischen Musiker wirklich eine Lösung durch die grobe Anweisung von Mao erhalten haben. Aber die Folge war, daß die Musik seither national orientiert war, aber auch mit einer Tendenz zur irrationalen Nationalisierung. Zwei wichtige Musikphänomene sind in diesem Zusammenhang zu nennen: Die Musik für viele wichtige Kampagnen- und Propagandalieder verband meistens neue Texte sehr wenig kreativ mit volkstümlichen Melodien; andererseits war die Instrumentalmusik extrem nationalisiert, aber im Stil der westlichen Instrumentalmusik⁶⁹⁰.

Popularität, parallel zur Nationalität, ist wichtig für die Arbeiter, Bauern und Soldaten. Mao stellt fest:

„Sie (die Arbeiter, Bauern und Soldaten) stehen in einem erbitterten, blutigen Kampf gegen den Feind, sind aber infolge der langen Herrschaft der Feudalklasse und der Bourgeoisie Analphabeten und ungebildete Menschen, verlangen daher dringend nach einer breiten Aufklärungsbewegung.“⁶⁹¹

Obwohl Mao auf das „Niveau“ und die künstlerische Seite des Kunstwerks, die das Volksleben besser widerspiegeln konnten, hingewiesen hat, versteckte er seine Absicht nicht. Von der Musiktradition her hatte Mao nur eine Möglichkeit, um Beliebtheit mit nationalem Stil zu erreichen. Die zwei Hauptgattungen, Rituelle Musik (Ya-Yue) und profane Musik (Zheng-Wei-Musik), waren durch einen verschiedenen sozialen Hintergrund geprägt: Die erste hatte höfische Tradition und wurde als die konservative Musikmacht bezeichnet. Als die Qing-Herrschaft noch nicht zerfallen war, spielte die rituelle Musik schon keine Rolle mehr; die letztere pflegte einen flexiblen Austausch mit anderer Musikkultur, regional sowie international, und war in der Bevölkerung wegen ihrer bekannten Melodien und Themen sehr beliebt. Volkslieder und Theatermusik, als die zwei wichtigen Genres der profanen Musik, besaßen Vorteile für das Interesse von Mao:

- 1) Volkslieder und Theatermusik benutzen zum großen Teil gleiche Melodien mit verschiedenen Texten oder sogar völlig anderen Texten oder Gedichten. Die Melodie kann also jeder Art von Text zur Verfügung stehen. Deswegen wurden viele Volkslieder und Melodietypen der Theatermusik auch der traditionellen Gewohnheit nach zusammen mit jeweils aktuellen politischen Texten propagandistisch verbreitet.
- 2) Das traditionelle Theater besaß einen äußerst moralisch-erzieherischen Darstellungsinhalt, der durch die Theatermusik unterstrichen wurde. Die Zuschauer,

⁶⁹⁰ Das typische Modell bestand darin, die volkstümliche Melodie mit der westlichen kompositorischen Technik zu arrangieren. Außerdem gab es noch transformierte Instrumentalmusik, indem das chinesische Werk mit westlichen Musikinstrumenten gespielt wurde oder die chinesische Musik direkt in die Form der westlichen Symphonie übertragen wurde. Siehe Zhang Que (1992). *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas*, S. 60ff.

⁶⁹¹ Mao Zedong. Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (延安文藝座談會上的講話). Die deutsche Übersetzung siehe *Mao Tse-tung. Ausgewählte Werke* (1969), Bd. III, S. 91.

also meistens die normale Bevölkerung, haben ihre moralischen Vorstellungen mit der Zeit auf dem Wege der Unterhaltung gewonnen. Wenn sie die Musik akzeptierten, dann erhielten sie gleichzeitig eine außermusikalische Botschaft durch die Musik⁶⁹². Die meisten niedrigen Arbeiter, Bauern und Soldaten nahmen die Musik, den Tanz und das Theater ohne schriftliche Erklärung auf und freuten sich daran. Mao verlangte deswegen von den Musikern populäre Stücke, damit sie von den breiten Massen akzeptiert würden. Das Hauptziel bestand in der politischen Propaganda und Überredung, daß das Volk durch ein unpolitisches Medium die politische Richtung anerkannte. Aber für die Komponisten war die Hervorhebung der Popularität als das Wichtigste eine Beschränkung. Mao verlangte von den Musikern „Arbeit für den Markt“, die er im Rahmen der bürgerlichen Gesellschaft schmähte und die sich dem Geschmack der Massen anpassen mußte. Die künstlerische Individualität und die ästhetische Anschauung der Komponisten können sich leicht an dem Popularitätskriterium stoßen, besonders wenn es sich um einen propagandistischen Zweck handelt, und die Komposition gerät in die Gefahr der musikalischen Trivialität. Wenn das Volksleben als Thema der künstlerischen Tätigkeit mit totaler Autorität, nicht frei gewählt von den Komponisten, auftrat und dann noch als einzige Quelle des künstlerischen Schaffens betont wurde, so mußte diese doppelte Beschränkung den freien Geist der Komponisten ersticken.

Der Erfolg der politischen Absicht führte oft zum Verfall der musikalischen Kreativität. Genauer gesagt, die politische Totalität forderte die musikalische Modellierung. Die Musikkompositionen vor den 80er Jahren sind nichts anderes als politische Abbildungen und wichen nicht von Maos Musikanschauung ab.

⁶⁹² A. Perris (1985). *Music as Propaganda*, S. 106-108.

VII. Musik und Politik in Taiwan

VII. 1. Politischer Überblick bis 1949

Bevor Taiwan als Formosa in der Welt bekannt wurde⁶⁹³, hat es schon seine eigene Geschichte gehabt. Die Naturvölker, die zur Rasse der Paleo-Mongoloiden und zur Sprachgruppe der Malayo-Polynesier gehören⁶⁹⁴, lebten schon lange auf Taiwan. Die Herkunft der Naturvölker ist in der Wissenschaft umstritten, weil sie keine schriftlichen Aufzeichnungen besitzen⁶⁹⁵. Seit dem 17. Jahrhundert standen die aus dem Abendland kommenden Eindringlinge und die Einwanderer aus den Han-Chinesen mit den Naturvölkern in einem Wettbewerb und zwangen sie dazu, in die ungünstigen Lebenssituationen zurückzuweichen. Alle drei Gruppen kämpften miteinander wegen wirtschaftlicher und politischer Gründe. Die schöne, ruhige Insel war nicht mehr friedlich, sondern eine vierhundertjährige verhängnisvolle Geschichte begann.

Das Han-Volk aus China stellt die überwiegende Mehrheit der Bewohner heutzutage in Taiwan dar. In chinesischen Quellen findet man einige Hinweise auf Taiwan, von denen einige eine sehr frühe Erwähnung der Insel und ihrer Bewohner sein könnten. Zum Beispiel die sogenannten „Dongti“-Menschen (東鯤人)⁶⁹⁶ sind möglicherweise die Naturvölker Taiwans; mit Yizhou (夷州)⁶⁹⁷ könnte Taiwan gemeint sein; Liuqiu (流求)

⁶⁹³ Als ein portugiesisches Schiff an Taiwan 1557 vorbeisegelte, soll ein Matrose wegen der üppig grünen Insel begeistert gerufen haben: „Ilha Formosa“. Seitdem ist Taiwan als Formosa bekannt.

⁶⁹⁴ Die Naturvölker Taiwans werden grob wegen ihres Wohngebiets in zwei Gruppen unterteilt. Die Naturvölker, die im Flachland wohnten, wurden als „Völker des Flachlandes“ (平埔族, Pingpuzu) bezeichnet und sind heute durch Sinisierung nicht mehr erkennbar. Die Naturvölker, die in den Berggebieten wohnen, werden „Völker der hohen Berge“ (高山族, Gaoshanzu) genannt und können noch in neun verschiedenen Hauptstämmen unterteilt werden: Atayal (泰雅), Saisiyat (賽夏), Bunun (布農), Tsou (曹), Rukai (魯凱), Paiwan (排灣), Puyuma (卑南), Ami (阿美) und Yami (雅美). Sie leben alle auf Taiwan, außer den Yami, die sich auf der kleinen Insel Lüdao (綠島), südöstlich von Taiwan, niedergelassen haben.

⁶⁹⁵ Die meisten Wissenschaftler, vor allem die japanischen, behaupten, daß diese Naturvölker aus Südost-Asien gekommen sind. Dagegen meinen aber viele chinesische Wissenschaftler, nicht ohne Einfluß des Gedankens, daß „Taiwan und China eigentlich eins sind“, daß die Naturvölker vom chinesischen Festland und Völkern dort abstammen.

⁶⁹⁶ In dem Kapitel „Geographische Aufzeichnungen“ (地理志) der *Annalen der Westlichen Han-Dynastie* (前漢書) heißt es: „Auf dem Kuaiji-See (會稽海) gibt es Dongti-Menschen (東鯤人), die unter sich ca. 20 Länder teilen und regelmäßig jährlich ihren Tribut bringen.“ Ob die Dongti-Menschen den Naturvölkern von Taiwan entsprechen, ist sehr fraglich, weil die Inseln an der südöstlichen Küste Chinas liegen. Vgl. Shi Ming (史明, 1980). *Die vierhundertjährige Geschichte der Taiwanesen*, Bd. I (台灣人四百年史, 上冊), S. 22f.

⁶⁹⁷ In der *Wu-Chronik* (吳志) (Wu ist eines der Drei Reiche, 222-280 n. Chr.) liest man in dem Kapitel „Biographie von Sunquan“ (孫權傳): „Die Generäle Weiwen (衛溫) und Zhugezhi (諸葛直) wurden

bezeichnet in den *Annalen der Sui* (隋書) wahrscheinlich das heutige Okinawa (gehört zu Japan) und den Nordteil Taiwans⁶⁹⁸. In der Ming-Dynastie stand Liuqiu nur noch für Okinawa, während für Taiwan andere Namen belegt sind: Dongfan (東蕃, östliche Barbaren), Dayuan (大員), Taiyuan (台員), Dawan (大灣) und erstmals Taiwan⁶⁹⁹. Aber für die Ming-Regierung war Taiwan immer noch ein ausländischer Ort⁷⁰⁰, obwohl eine große Einwanderungswelle von Han-Chinesen nach Taiwan am Anfang des 17. Jahrhunderts einsetzte. Damals kamen arme Bauern, Piraten und politische Flüchtlinge nach Taiwan in der Hoffnung, dort eine reiche neue Welt zu finden.

Gleichzeitig trat Taiwan in die Weltgeschichte ein. Von 1624-1661 herrschten die Europäer auf Taiwan. Im Zuge des kolonialen Handels besetzten die Holländer 1624 eine Siedlung in Südtaiwan als strategisch wichtigen Punkt für die Firma „Vereenigde Nederlandische Oost Indische Compagnie“ (荷蘭東印度公司) und entsprechend die Spanier 1626 eine Siedlung im Norden. 1642 eroberten die Holländer das spanische Fort im Norden und bildeten das erste herrschende Regime über ganz Taiwan. Sie rekrutierten systematisch Bauern aus China und verschifften sie nach Taiwan, um deren Arbeitskraft auszunutzen. Der europäische Handel formte Taiwan von einer geschlossenen, für sich lebenden Gesellschaft zu einer offenen Insel um und brachte einen gewissen Einfluß europäischer Kultur ins Land⁷⁰¹. Aber 1662 mußten die Holländer ihren wirtschaftlichen Stützpunkt aufgeben. Politische Umwälzungen auf dem Festland gaben den Anlaß für ihre Vertreibung aus Taiwan: Die Ming-Dynastie ging ihrem Ende entgegen; das im Norden erstarkte Volk der Mandschus besiegte die Ming-Dynastie und begründete die neue Qing-Dynastie, die letzte kaiserliche Dynastie in der chinesischen Geschichte. Koxinga (國姓爺), ein loyaler Minister der Ming-Dynastie⁷⁰², vertrieb die Holländer von Taiwan 1661 und besetzte deren Forts als

geschickt, ... um Yizhou (夷州) und Danzhou (亶州) zu finden. ... Sie hatten tausende von Menschen auf Yizhou unterworfen und viele mit sich zurückgebracht.“ Vgl. Hsu Tsang-hou (許常惠 1982).

Fulao-Volkslieder Taiwans (台灣福佬係民歌), S. 1; Shi Ming (史明, 1980), in: ebd., S. 24f.

⁶⁹⁸ Kaiser Yang von der Sui-Dynastie (隋煬帝, regierte 605-617 n. Chr.) hat zwei Offiziere mit Militär mehrmals nach Liuqiu (流求) geschickt, um die Einwohner dort zu unterwerfen. Wieder wurden Tausende unbotmäßige Einwohner nach China gebracht. Nach der Sui-Dynastie tauchte der Name „Liuqiu“ viele Jahrhundert nicht in chinesischen Quellen auf. Erst wieder in der Song-Dynastie und der Yuan-Dynastie bezeichnete Liuqiu (琉球或琉求) die Insel Taiwan oder zu mindest einen Teil von ihr.

⁶⁹⁹ Die taiwanesischen Aussprache von „Dayuan“, „Taiyuan“, „Dawan“ klingt jeweils so ähnlich wie „Taiwan“.

⁷⁰⁰ In dem Kapitel „Ausländische Biographien“ (外國列傳) der *Annalen der Ming-Dynastie* (明史) gehörte der Berg Jilong (雞籠山), ein Berg auf Taiwan, zusammen mit Japan, Korea, Okinawa und vielen anderen Ländern zu ausländischen Orten. Siehe *Annalen der Ming-Dynastie*, Nachdruck 1974, Bd. 27 und 28, ab Kapitel 208.

⁷⁰¹ Von 1627 bis 1659 sind insgesamt 32 holländische Missionare nach Taiwan eingereist, um zu missionieren und die europäische Kultur zu verbreiten. Ungefähr 60 % der Naturvölker erhielt eine einfache Ausbildung.

⁷⁰² Koxinga (國姓爺), Ehrenname von Zheng Chenggong (鄭成功), wurde von König Yongming (永明王) der schon im Verfall befindlichen Ming-Dynastie mit dem Titel Präfekturkönig von Yanping (延平郡王) belehnt wegen seiner treuen Verdienste für die Ming-Dynastie. Nach seinem Vater Zheng Zhilong (鄭芝龍), der früher ein mächtiger Pirat an der südöstlichen Küste Chinas gewesen war und sich später für

militärische Ausgangsbasis für die Wiederaufrichtung der Ming-Dynastie. Er wird im allgemeinen als der Held angesehen, der Taiwan von den Europäern befreit hat. Aber bei genauerer Betrachtung war Koxinga eher ein Vermittler, der die chinesische Kultur in geordneter Form nach Taiwan brachte⁷⁰³. Er und seine Nachfolger hielten 23 Jahre die Stellung, bis sie sich 1683 den Mandschus ergeben mußten. Die Insel Taiwan sowie die in ihrem Südwesten liegende Inselgruppe der Pescadores wurden nominell ins Territorium der Qing-Dynastie eingegliedert, und die beiden Gebiete zusammen bildeten das zur Provinz Fujian (福建) gehörende Verwaltungsgebiet Taiwan. Damit gehörte Taiwan 1684 (im 23. Jahr der Regierung des Kaisers Kangxi, 康熙)⁷⁰⁴ zum ersten Mal offiziell zu China.

In Anbetracht der relativ kleinen Einwohnerzahl Taiwans in der Zheng-Zeit⁷⁰⁵, kann man danach geradezu von einer Einwanderungsflut aus China sprechen⁷⁰⁶. 200 Jahre später zählte man ca. 2,5 Millionen Chinesen in Taiwan, von denen die meisten aus Quanzhou (泉州) und Zhangzhou (漳州) in der chinesischen Küstenprovinz Fujian (福建), gekommen waren. Die Menschen aus diesen beiden Gegenden nennt man in Taiwan Fulaonesen oder Minnesen, und ihre Sprache entsprechend Fulaonesisch oder Minnesisch, die Vorläufer des heutigen Taiwanesisch ist. Neben den Fulaonesen wanderten noch Hakka, ungefähr 10 Prozent der Gesamtbevölkerung, aus der Provinz Kanton (廣東) ein. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verrieten verschiedene Länder ihr Interesse an dem Gebiet von Taiwan⁷⁰⁷. 1860 plünderten die Franzosen und Engländer Beijing und setzten die „Konvention von Tianjing“ (天津條約) durch. Sie legte unter

das Königtum der Ming-Dynastie einsetzte, widerstand Koxinga dem aufkommenden Qing-Regime und verteidigte die Ming-Dynastie. 1659 wurde Zheng Chenggong von den Qing geschlagen, und er akzeptierte den Vorschlag von He Bin (何斌), Taiwan zu besetzen.

⁷⁰³ Zheng verehrte Konfuzius und ließ einen Konfuziustempel bauen; ähnlich wie bei dem kaiserlichen Prüfungssystem der Ming-Dynastie fand alle drei Jahre eine Beamtenprüfung auf Taiwan statt. Dies ist nur ein typisches Beispiel.

⁷⁰⁴ Bevor die Qing-Dynastie Taiwan angegriffen hat, betrachtete der Kaiser Kangxi (康熙) Taiwan als ein unwichtiges Gebiet: „*Taiwan ist ein überseeischer Ort und hat wenige Bedeutung. ... Die Bewohner an der Festlandküste wurden von der Inselbevölkerung gestört und hatten kein ruhiges Leben. Deswegen schicke ich Truppen, die Inselbewohner auszurotten. Wenn sie sich nicht meiner Herrschaft unterwerfen, schadet dies der Verwaltung nicht. ... Taiwan ist nur ein winziges Gebiet wie die Kugel einer Schleuder. Wenn wir sie besiegen, vergrößern wir unser Land nicht; wenn wir sie nicht besiegen, schadet dies unserem Land auch nicht.*“ Siehe Li Xiaofeng/Liu Fengsong (李筱峰/劉峰松, 1994). *Taiwan - ein Historischer Überblick* (台灣歷史閱覽), S. 74. Auf Grund der betonten Empfehlung von Shi Lang (施琅), einem rebellischen General von Koxinga, hat Kaiser Kangxi die Zheng-Herrschaft auf Taiwan beseitigt. Die Restmacht der Ming-Dynastie wurde ausgelöscht und Taiwan wurde als Territorium der Qing-Dynastie eingegliedert.

⁷⁰⁵ Als die Mandschus siegten, gab es ca. 200 000 Han-Chinesen auf Taiwan. Shi Ming (史明, 1980). *Die vierhundertjährige Geschichte der Taiwanesen*, Bd. I (台灣人四百年史. 上冊), S. 118, eine Bevölkerungsstatistik mit geschätzten Zahlen.

⁷⁰⁶ Die Qing-Dynastie hatte eine strenge Regelung für Einwanderer. Einwanderer durften nur mit Erlaubnis nach Taiwan kommen und durften keine Familien mitbringen. Dennoch wuchs die Zahl der illegalen Einwanderer an, weil die Lebensbedingungen besser als in den südöstlichen Küstenregionen waren.

⁷⁰⁷ Diese Ambitionen auf Taiwan lassen sich bis in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen. 1609 und 1616 hat Japan Truppen nach Taiwan geschickt, um die Insel zu besetzen. Aber die Angriffe scheiterten jedes Mal wegen der stürmischen Wellen.

anderem fest, daß einige Häfen von Taiwan geöffnet werden sollten. Japan dehnte intensiv seinen Einfluß in Ostasien seit der Meiji-Restauration (ab 1868) aus. Nach dem Zwischenfall von Mudansche (牡丹社事件)⁷⁰⁸ begann die Qing-Regierung endlich Taiwan gewissenhafter zu verwalten. Nach dem chinesisch-französischen Krieg (1884) entsandte die Regierung einen Provinzgouverneur nach Taiwan, d.h. Taiwan wurde eine von Fujian (福建) unabhängige Provinz. Aber die späte Beachtung konnte die fremden Ansprüche nicht abwenden. 1895 unterlag die Qing-Dynastie im Krieg gegen Japan und mußte Taiwan im „Vertrag von Shimonoseki“ (馬關條約, „Vertrag von Maguan“) abtreten. Taiwan kam unter die koloniale Verwaltung von Japan. In der ersten Kolonialperiode (1895-1919) hatten die taiwanesischen Partisanenkämpfe gegen die Japaner fast nie aufgehört⁷⁰⁹, obwohl die japanischen Gouverneure, die aus dem Offizierskorps kamen, alle militärischen Zwangsmittel anwandten. In der zweiten Phase (1919-1936) änderte sich die japanische Kolonialpolitik, so daß ein erster Gouverneur aus der Beamtenschaft die Verwaltung übernahm. Die Idee, „das japanische Inland zu verlängern“ (內地延長主義), wurde propagiert, d.h. Taiwan sollte nach Japan integriert werden, zunächst geographisch, dann jedoch zunehmend auch kulturell. In einem umfassenden Plan trichterten die Japaner ihre Kultur, Sprache und Erziehung der Bevölkerung ein, um alles Taiwanesische „sanft“ zurückzudrängen. Statt der militärischen Aktionen der anti-japanischen Partisanen versuchten jetzt die taiwanesischen Intellektuellen die politischen Rechte der taiwanesischen Bevölkerung einzuklagen, indem sie selbständige politische Organisationen gründeten. Aber auch diese durch die Zeitströmung beeinflusste soziale Bewegung und politische Aktivität unterdrückten die Japaner. In der dritten Phase (1936-1945) übernahm das japanische Militär wieder die Macht, stellte den Gouverneur und führte eine strenge Kontrolle der Bevölkerung Taiwans durch. 1937 fing der Krieg zwischen China und Japan an. Um die Taiwanesen besser für die japanischen Ziele ausnutzen zu können und jede Form von Solidarität mit dem Festland im Keim zu ersticken, wurde die Japanisierungspolitik unter der Parole „Umwandlung zum Kaiservolk“ (皇民化) bis ins Extrem gesteigert. Hanwen (漢文)⁷¹⁰-Zeitungen und -Magazine wurden verboten, um Japanisch als Standardsprache durchzusetzen. Taiwanesische Kleidung wurde in japanische geändert, taiwanesische Sprache durch Japanisch ersetzt und taiwanesischer Buddhismus in einen japanischen Buddhismus gezwängt. Selbst die taiwanesischen Familiennamen mußten in japanische umgeändert werden.

⁷⁰⁸ 1871 hatten sich 66 Einwohner von Okinawa nach Taiwan eingeschifft. Angehörige der Naturvölker töteten 54 von ihnen auf Taiwan. 1872 wurden vier Japaner in Taiwan getötet. 1873 verlangte Japan von der Qing-Regierung, die taiwanesischen „Barbaren“ zu bestrafen. Die Qing-Regierung erwiderte: „Die Barbaren sind unsere unkultivierte Bevölkerung. Ob Sie sie bestrafen wollen, ist ihre Sache.“ 1874 hat Japan eine Truppe nach Taiwan geschickt und die Angehörigen der Naturvölker von Mudansche zur Vergeltung getötet, wobei die Truppe dort stationiert blieb. Der Qing-Dynastie war bewußt, daß sie im Blick auf Taiwan unbesonnen gehandelt hatte. Deswegen trat sie in Gespräche mit dem japanischen Delegierten in Beijing ein. Die Qing-Regierung sah sich gezwungen, Reparationen zu zahlen, und mußte eingestehen, daß die Truppenentsendung der Japaner zum Schutze ihres Protektoratsgebietes Okinawa rechtens gewesen sei.

⁷⁰⁹ Gemäß statistischen Angaben fanden ca. über 20 Partisanenkämpfe zwischen 1895-1915 statt.

⁷¹⁰ Hanwen (漢文) meint die chinesische Schreibweise, die in Taiwan auf Taiwanesisch ausgesprochen wird.

Abgesehen von der autoritären Verwaltung entwickelte Taiwan sich Schritt für Schritt zu einer modernen Gesellschaft im Vergleich zu dem noch immer von Unruhen und Krieg geplagten Festland China⁷¹¹ und wurde in seiner Han-Kultur japanisch geprägt⁷¹². Auf der Grundlage der Han-Tradition tendierte Taiwan zur Japanisierung im Charakter der Menschen wie im praktischen Aufbau des Landes und zu einer ozeanischen Mentalität. Dies vergrößerte zunehmend den sozialen und politischen Abstand zum Festland. Mit der Kapitulation Japans 1945 ging Taiwan wieder an China. Am 25.10.1945 nahm der von der nationalistischen Regierung geschickte Delegierte Chen Yi (陳儀) die Kapitulation des japanischen Gouverneurs von Taiwan entgegen. Seitdem wird der Tag als Fest der Rückeroberung Taiwans (台灣光復節) gefeiert. Die unbeschreibliche Hochstimmung und hoffnungsvolle Freude der Taiwaner, zu ihrem Vaterland zurückzukehren, war bald verblaßt und erlöschte völlig. Eine besondere Institution „Amt des Vorgesetzten der taiwanesischen Verwaltung“ (台灣行政長官公署), ähnlich wie das Gouvernement in der japanischen Kolonialzeit, beherrschte Taiwan. Das Amt besaß große Macht im Blick auf die Gesetzgebung, die Justiz und das Militär, weniger im Blick auf die allgemeine Verwaltung. Zweifel stellten sich ein, ob Taiwan zur gleichen Nation mit China gehörte oder ob es eine von China übernommene Kolonie war. Schlimme Korruption, das wirtschaftliche und politische Monopol der Mandarin-Chinesen sowie die undisziplinierte und ungerechte Polizei und Armee erzeugten eine scharfe Spannung zwischen den Mandarin-Chinesen und den Taiwanern. Die Freude über das Ende der kolonialen Herrschaft schlug in Enttäuschung, Wut und Unzufriedenheit um, woraus sich schnell ein sehr schlimmer Konflikt, der „228-Aufstand“ (二二八事變) ergab⁷¹³. Darauf folgte die „regionale Beseitigung“ (清鄉)⁷¹⁴ der mit dem Aufstand in Verbindung gebrachten Taiwaner. Einerseits hielt die Todesangst der Bevölkerung vor der chinesischen Herrschaft sich bis 1949 durch, als die nationalistische Regierung nach Taiwan floh, und verband sich dann weiter mit der mit der Angst während der Zeit des weißen Terrors in den 50er Jahren. Andererseits

⁷¹¹ Abgesehen vom Ausbau der Infrastruktur wuchs der Anteil der Jugendlichen, die die Schule besuchten (71,3 %), und die Entwicklung der Industrie im Verhältnis zur Landwirtschaft machte große Fortschritte (das Verhältnis zwischen Landwirtschaft und Industrie war 5:5).

⁷¹² Die typische japanische Tradition, z.B. Sauberkeit, Verantwortung, Befolgung der Gesetze, Pünktlichkeit, hat die Taiwaner stark beeinflusst.

⁷¹³ Am 27.2.1947 abends haben Kontrolleure des Monopolsamts Schmuggelzigaretten von einer alten Verkäuferin beschlagnahmt. Obwohl sie vor den Kontrolleuren niederkniete und wegen ihrer armen Familienverhältnisse um Nachsicht bat, schlugen die Kontrolleure sie mit dem Pistolengriff. Die Frau fiel sofort in Ohnmacht, und dies führte zu großer Empörung bei den Zuschauern, so daß sie die Kontrolleure angriffen. Die Kontrolleure schlugen ihrerseits zurück. Einen Tag danach am 28.2 hat die wütende Bevölkerung das Monopolsamt angegriffen und wurde dabei aber von Maschinengewehren geschossen. Die Bevölkerung besetzte deswegen Radio Taipei, um die Bewohner von Taipei zum Widerstand aufzurufen. Der zuerst in Taipei ausgebrochene, danach auch auf andere Städte übergreifende Aufstand entwickelte sich zu einem tragischen Massaker. Die Zahl der dabei getöteten Taiwaner ist bis heute unklar; nach der offiziellen Angabe (am 12.4.1947 aufgestellt) sind über 10.000 getötet worden. Siehe Li Xiaofeng/Liu Fengsong (李筱峰/劉峰松, 1994). *Taiwan - ein Historischer Überblick* (台灣歷史閱覽), S. 164.

⁷¹⁴ Regionale Beseitigung bedeutet, daß die als Rebellen und Banditen betrachteten Personen in der Region beseitigt werden sollten. Der damalige Garnisonsstabschef Ke Yuanfen (柯遠芬) erklärte: „Damit es möglich wird, den einen richtigen Rebellen zu töten, nehmen wir es in Kauf, daß 99 unschuldige Personen in den Tod getrieben werden.“ Siehe ebd., S. 163.

fluteten von 1945 bis 1949 2 Millionen Chinesen vom Festland nach Taiwan wegen des dort tobenden Bürgerkriegs zwischen der von Chiang Kai-shek geleiteten nationalistischen Regierung und der von Mao Zedong geführten kommunistischen Partei. Diese 2 Millionen Chinesen waren meist Mitglieder und Soldaten der nationalistischen Partei und ihre Angehörigen aus ganz China, und sie brachten ihre eigenen Dialekte, Lebensformen und Gebräuche zu der Kultur der über 6 Millionen bereits in Taiwan Ansässigen mit. Für die Taiwaner zusammen mit den Naturvölkern bedeutete dies eine tiefgreifende gesellschaftliche Umwälzung auf allen Gebieten und wegen der politischen Unterdrückung durch die nationalistische Partei eine schwer zu überwindende Spannung mit der mandarin-chinesischen Gruppe. Die ausführliche Beschreibung der politischen Verhältnisse dient als historischer Hintergrund für die musikalische Entwicklung in Taiwan und weist auf den Grund hin, warum die Musik in Taiwan sich von dem Oberbegriff „chinesische Musik“ allmählich löste und zu ihrer eigenen „taiwanesischen Musik“ heranwuchs.

VII. 2. Europäische Musik in Taiwan und ihre Entwicklung

Der Import der europäischen Musik nach Taiwan fand im Zuge der kolonialen Eroberung statt. Bevor die mächtigen europäischen Eindringlinge nach Taiwan gekommen waren, hatte die Musik der Naturvölker schon eine lange Tradition. Während der Besatzungszeit der Holländer (1624-1661) führten holländische Missionare erstmals die europäische Kirchenmusik nach Taiwan ein⁷¹⁵. Im Unterschied zu den Missionaren in China, die wie Untertanen bei der Vorstellung der europäischen Musik abhängig von der Haltung des chinesischen Kaisers waren, haben die holländischen Missionare wegen der holländischen Herrschaft relativ günstig ihre Kirchenmusik zugunsten der Missionarbeit vorstellen und verbreiten können. Wo die Holländer herrschten, gab es auch die Kirchenmusik. Obwohl wenig Literatur darüber vorhanden ist, lassen sich doch einige Schwerpunkte dieses Musikeinflusses benennen. In der *Allgemeinen Geschichte der Provinz Taiwan* (台灣省通志) heißt es:

„Im 4. Jahr von Tianqi (天啓四年, 1624 n. Chr.) der Ming-Dynastie⁷¹⁶ haben die Holländer unsere Provinz raubend besetzt. Um die Bergbevölkerung⁷¹⁷ zu erziehen, haben sie das Evangelium in unserer Provinz verbreitet. Damals haben viele aus der Bergbevölkerung ihre Religion geändert und ließen sich taufen. Die Holländer lehrten

⁷¹⁵ Um die Naturvölker zu befrieden, haben die Holländer die Religion benutzt und so ihre Herrschaft befestigt. Die nach Asien geschickten Missionare, die zuerst die kirchliche Prüfung bestanden haben mußten, haben mit der Firma „Vereenigde Nederlandische Oost Indische Campagnie“ (荷蘭東印度公司) zusammengearbeitet, um die Kolonie zu bewirtschaften. Sie teilten sich mit der Firma die geschäftlichen Aufgaben und bezogen Lohn aus dem erwirtschafteten Gewinnen. Siehe Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 2.

⁷¹⁶ Tianqi (天啓) ist die Bezeichnung des Kaisers Xizong der Ming-Dynastie (明熹宗).

⁷¹⁷ Bergbewohner (山胞) ist die verächtliche Bezeichnung für Angehörige der Naturvölker, weil sie meist in den Berggebieten wohnen. Seit der japanischen Kolonialzeit wurden sie schon „Völker aus den hohen Bergen“ (高山族) genannt. Seit dem Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts werden sie als Ureinwohner bezeichnet und mit mehr Respekt behandelt.

*sie Geschichten aus der Bibel und Kirchenlieder. Es war schon möglich, daß damals die westliche Musik aus dem Ausland eingeführt wurde. Aber nachdem die Holländer aus unserer Provinz abgezogen waren, blieb von der westlichen Musik nichts übrig.*⁷¹⁸

Die holländischen Missionare⁷¹⁹ haben nicht nur Kirchenmusik durch ihre Missionarbeit zu den Naturvölkern gebracht, sondern auch Musikunterricht in der Schule eingerichtet. Die Schulkinder waren zwischen 10 und 14 Jahre alt und lernten das Lesen aus einem in romanisierten Buchstaben geschriebenen Gebetbuch, das „das Vaterunser“, „die Zehn Gebote“, evangelische Grundsätze und kirchliche Lieder enthielt⁷²⁰. Darüber hinaus haben die Missionare sogar ca. 60 Mädchen regelmäßig geschult, damit sie vor und nach der Predigt die Hymne „Psalm 100“ mit der schönsten Stimme in der Sprache von Sinkan (新港語)⁷²¹ singen konnten⁷²². Die Noten der Hymne „Psalm 100“ sind leider nicht überliefert. Sie könnten mit der von Loys Bourgeois komponierten Hymne „Psalm 100“ identisch sein⁷²³. Es wäre Zufall, wenn die Melodie von „Psalm 100“ mit der vom „Lobgesang des Himmelreiches“ (天朝讚美歌) der Taiping, der Bewegung des „Himmelreiches des großen Friedens“ (太平天國) identisch wäre. Überraschend waren die von den holländischen Missionaren eingeführten Kirchenlieder nicht nur mündlich verbreitet, sondern einige von ihnen waren auch im Katechismus als Lektüre abgedruckt⁷²⁴.

Europäische Musikinstrumente, die von den Holländern nach Taiwan mitgebracht wurden, sind nicht bekannt außer der Trommel, die in der Beschreibung der holländischen Kapitulation erwähnt wurde⁷²⁵.

1642 haben die Holländer die Spanier vertrieben und die ganze Insel Taiwan besetzt. Der kirchliche Chorunterricht für Kinder in der Schule wurde auch noch nach Nordtaiwan ausgedehnt und es kam noch Chorunterricht für Jugendliche und

⁷¹⁸ Kapitel „Xueyizhi“ (學藝志), in: *Allgemeine Geschichte der Provinz Taiwan* (台灣省通志), Bd. 6, S. 95.

⁷¹⁹ Georgius Candidius, der nach der Literatur der erste in Taiwan missionierende Pfarrer war, kam 1627 nach Taiwan.

⁷²⁰ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 4.

⁷²¹ Sinkan (新港) war die Gemeinde der Naturvölker, in der die holländischen Missionare ihre Missionarbeit anfangen. Sie lag in der Nähe des heutigen Tainan (台南).

⁷²² W. Campbell (1967). *Formosa under the Dutch*, S. 147.

⁷²³ Holland gehörte zum evangelischen Calvinismus, dessen wichtiger Komponist Loys Bourgeois war. Er hat viele Psalmen aus der Bibel unter dem Einfluß Calvins mit Gleichgewicht von Musik und Text vertont, die später in Holland sehr populär waren. Der von ihm vertonte „Psalm 100“ könnte der von Campbell erwähnte „Psalm 100“ sein. Siehe Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 9-11.

⁷²⁴ W. Campbell (1967) hat in seinem Buch *Formosa under the Dutch* (S. 238) zu dem sog. *ABC Buch* notiert: „*The book of prayers included the Lord's prayer (with the articles of faith and the ten commandments), prayers before and after meals, morning and evening prayers, and a few short hymns. These had been printed in Holland and sent out here under the title of ABC Book, for the instruction of Christian children in the villages, ...*“

⁷²⁵ Ebd., S. 455f.

Erwachsene hinzu. Über 38 Jahre haben die holländischen Missionare viel Mühe für die Verbreitung der europäischen Kirchenlieder durch die Schulen aufgewandt und hatten großen Erfolg, obwohl die Musik sich auf einfache Melodie beschränkt haben dürfte⁷²⁶.

Die spanischen Missionare fingen ihre Missionarbeit früher als die Holländer bereits 1626 an⁷²⁷. Aber wegen der kurzen Besatzungszeit (1626-1642) haben sie nicht so viel erreicht wie die Holländer. Es ist in der Literatur wenig zu ihrer Musik überliefert. Man weiß nur, daß das spanische Militär mit einer Musikkapelle das Marienbild zur Kirche begleitet hat⁷²⁸ und der Priester Jacinto Esquivel eine dominikanische Chorgruppe organisierte⁷²⁹.

Von der Koxinga-Zeit bis zur Abschließung der „Konvention von Tianjing“ (天津條約, 1860) war die europäische Musik aus Taiwan fast verschwunden⁷³⁰. Die als Kolonialerziehung betrachtete europäische Kirchenmusik wurde nicht weiter benutzt. An die Stelle der Kolonialherren trat die konfuzianistische Schule. Die europäische Kirchenmusik hatte keine Chance mehr, sich weiter auszubreiten. Abgesehen von diesem politischen Hintergrund bezog sich die Kirchenmusik wesentlich auf die immer mehr zur Minderheit werdenden Naturvölker. Die holländische Missionarbeit hatte sich auf sie konzentriert. Sie waren damals zur Zeit der ersten Missionierung die Hauptbewohner Taiwans gewesen, nicht die Han-Chinesen⁷³¹. Aber infolge der steigenden Zahl der Han-Einwanderer wurden die Naturvölker allmählich eine geschlossene und diskriminierte Volksgruppe. Die europäische Kirchenmusik blieb auf diese Minderheit beschränkt und fand unter den Han-Chinesen kein Interesse⁷³².

Nach dem Abschluß der „Konvention von Tianjing“ war Taiwan eine offene Insel, so daß Ausländer sich ansiedeln und ausländische Geschäfte Niederlassungen gründen konnten. Die europäische Musik wurde zum zweiten Mal wiederum zusammen mit der Missionarbeit nach Taiwan eingeführt und wurde wegen der erfolgreichen Missionarbeit

⁷²⁶ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 14.

⁷²⁷ Als die spanische Flotte auf Taiwan 1626 landete, kamen zwei Priester und ein Laienbruder mit.

⁷²⁸ Fang Hao (方豪, 1959). *Kommunikationsgeschichte zwischen China und dem Westen* (中西交通史), Bd. 5, S. 8.

⁷²⁹ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 25.

⁷³⁰ Obwohl Missionare in dieser Zeit nach Taiwan kamen, z.B. der Priester Victorio Ricci (1662 und 1665), die drei Jesuiten Joseph-Marie de Mailla, Joannes Regis und Bomanus Hinderer (1714-1715), wird in der Literatur nichts über europäische Musik in Zusammenhang mit ihnen berichtet.

⁷³¹ Der Bericht des Jesuiten Joseph-Marie de Mailla erwähnt Reste des Einflusses der evangelischen Mission: Es gab noch Personen unter den Naturvölkern, die die holländische Sprache verstanden haben, noch Fragmente der Bibel besaßen und noch einige Erzählungen aus den Evangelien kannten. Wenn die holländische Missionarbeit sich damals auf die Han-Chinesen konzentriert hätte, wäre der christische Glaube zusammen mit den Kirchenliedern wahrscheinlich am Anfang des 18. Jahrhunderts noch bekannt gewesen.

⁷³² Die Musik der taiwanesischen Naturvölker war durch eine Harmonie gekennzeichnet, die anderes als die Homophonie der Han-Musik war. Ob dies ein Einfluß der westlichen Musik war, bleibt noch unklar.

auch verhältnismäßig populär, wobei sie sich später mit der westlichen Musikerziehung in der japanischen Kolonialzeit verband. Die wichtigste Missionarbeit, die gleichzeitig zur Verbreitung der westlichen Kirchenmusik beigetragen hat, ging von den Presbyterianern aus zwischen 1860 und 1895⁷³³. Sie waren in zwei Gruppen geteilt:

1) Die Missionare der englischen Presbyterianischen Mission fingen ihre Arbeit 1860 in Südtaiwan an. Kirchenlieder spielten eine große Rolle für ihre Mission und für ihren Gottesdienst, so daß das einfache Gesangbuch sehr beliebt bei den Gläubigen war. In den von Missionaren gegründeten Schulen, wie z.B. dem Theologischen College Tainan (台南神學院, seit 1876), der Mittelschule für Jungen (seit 1885, Vorgänger der Mittelschule Changrong 長榮中學) und der Mittelschule für Mädchen (seit 1887, Vorgänger der Mittelschule Changrong für Mädchen 長榮女中) war Musik ein wichtiges Unterrichtsfach, wobei Pastor David Smith die allgemeine westliche Musik lehrte⁷³⁴.

2) Der berühmteste Missionar der kanadischen Presbyterianischen Mission Dr. George Leslie Mackay fing seine erfolgreiche Missionarbeit 1872 in Nordtaiwan an. Er war dort bis 1902 tätig. Ähnlich wie in Südtaiwan hatten Kirchenlieder bei der Mission eine wichtige Aufgabe. Zur Missionsmethode gehörte neben freier medizinischer Behandlung (Mackay war Arzt)⁷³⁵ auch das Singen und Spielen von Kirchenliedern⁷³⁶. Mackay richtete das Peripatetic College (1872), das Oxford College (1882) und die erste Mädchenschule in Nordtaiwan Danshui-Mädchenschule (淡水女學堂) ein und Musik war ein obligatorisches Unterrichtsfach in diesen Schulen. In dem Einweihungsgottesdienst des Oxford Colleges wurde das Musikinstrument „Qin“ (琴), wahrscheinlich das Harmonium, als Begleitung schon gespielt.⁷³⁷

In dem Zeitraum von 1860 bis 1895 gehörten Kirchenlieder zum Alltagsleben der Gläubigen, weil das Gesangbuch bei ihnen ziemlich populär war. *Iong-Sim Sin-Si* (Missionsromanisierung), (養心神詩, Yangxin Shenshi), das wichtigste Kirchenliederbuch damals, war vom Festland von Amoy (廈門) und Fuzhou (福州) in der Provinz Fujian (福建) nach Taiwan eingeführt worden⁷³⁸ und hatte 59

⁷³³ Die katholischen Dominikaner (道明會) hatten ihre Missionarbeit entgegen dem Verbot der Qing-Dynastie 1859 in Taiwan angefangen. Zu ihrer Musik ist nichts besonderes berichtet.

⁷³⁴ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 65.

⁷³⁵ Mackay war ein ausgebildeter Arzt. Er verband seine Missionarbeit mit gratis medizinischer Behandlung und hatte damit viel Erfolg. Berühmt war seine Technik des Zahnziehens, insgesamt hat er vierzigtausend Zähne bei Han-Chinesen und Personen der Naturvölker gezogen.

⁷³⁶ Mackay hat selber die Elemente seiner Missionarbeit genannt: „*Wir sind in alle Orte gereist. Normalerweise standen wir auf einem offenen Platz oder auf der Steintreppe eines Tempels und sangen ein oder zwei Choräle, danach zogen wir Zähne, zuletzt folgte die Predigt.*“ Siehe Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 55.

⁷³⁷ Tagesbuch von Mackay, am 19.4.1872. Chinesische Übersetzung von Chen Hongwen (陳宏文), S. 41f. Ich zitiere aus Yang Lixian, ebd., S. 61. „Qin“ (琴) bezieht sich hier wahrscheinlich auf das Harmonium.

⁷³⁸ Damals gehörte Taiwan zu dem von Amoy aus entstandenen neuen Missionsgebiet, so daß die Bibel in

Kirchenlieder, die 1910 auf 122 Kirchenlieder ergänzt wurden. Sie verwendeten westliche Fünflinien-Notation; ihre Texte waren in der Missionsromanisierung des Taiwanesischen wiedergegeben, die sehr leicht besonders für Ungebildete lernbar war.

Die westliche Kirchenmusik wurde allmählich allgemein in Taiwan bekannt. Weil die Gläubigen durch die Kirchenlieder eine einfache westliche Musikkenntnis erhielten, wurde ihr Interesse für westliche Musik geweckt. Es ist deswegen kein Wunder, das die erste Generation der taiwanesischen Musiker in der japanischen Kolonialzeit meist einen christlichen Hintergrund besaß⁷³⁹.

In der japanischen Kolonialzeit (1895-1945) hat sich die westliche Musik weiter ausgebreitet. Neben den Bemühungen der Missionare haben die Japaner parallel die westliche Musikerziehung in der Schule eingeführt anders als in der Koxinga-Zeit. In Japan wurde die westliche Musik bereits 1542 durch den portugiesischen Jesuiten Francis Xavier bekannt gemacht, 82 Jahre früher als in Taiwan. 1872 nahm sich Japan das westliche Schulsystem als Vorbild, darunter das Liedersingen als Pflichtfach in der Grundschule. Als Taiwan 1895 unter japanische Herrschaft kam, richtete die Verwaltung das gleiche Schulsystem ein. Die westliche Musik ist dadurch über die christliche Gemeinde hinaus in der Bevölkerung bis heute vertraut. Von der Grundschule über die Mittelschule bis zur Oberschule, aber auch in der Grundschule für die Naturvölker und den Schulen für Behinderte wurde Musik unterrichtet. Liedersingen war die Hauptaktivität, erst in den oberen Klassen stellten die Lehrkräfte das westliche Musiksystem vor. Die Liederbücher, die die taiwanesische Verwaltung herausgab, enthielten meistens von japanischen Komponisten geschaffene kurze und leichte Lieder auf Japanisch. Die folgenden Lieder sind Beispiele⁷⁴⁰ :

1. Sonnenflagge (日の丸の旗, Musikbeispiel 50)
2. Spatz (雀, Musikbeispiel 51)
3. Marsch nach vorn! (進め, Musikbeispiel 52)

Die drei ausgewählten Lieder stammen aus dem Liederbuch für die Grundschule (1923) und folgen der Pentatonik.

4. Mädchenfest (ひなまつり, Musikbeispiel 53). Die Melodie benutzt eine Variation der japanischen Ying-Tonleiter. Auch ohne solche Kenntnis kann man sofort die typische japanische Melodie erkennen.

5. Wiegenlied (子守唄, Musikbeispiel 54). Das Lied ist durch den japanischen Yang-Tonleiter charakterisiert und ist auch heute ein sehr bekanntes Kinderlied in Taiwan.

romanisierter Schrift und das Gesangbuch in Amoy und in Taiwan in gleicher Weise in Gebrauch waren.

⁷³⁹ Der heute übliche Begriff „die erste Generation der taiwanesischen Musiker“ ist eigentlich unklar. Hier soll er die taiwanesischen Musiker meinen, die von der westlichen Musik anstatt von der traditionellen taiwanesischen Musik beeinflusst waren.

⁷⁴⁰ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 193-198.

6. Südwind (南の風, Musikbeispiel 55). Das Lied hat keine Angabe zum Komponisten, obgleich es in westlichem Musikstil in A-B'-B''-A-Form (A: T. 1-8, B': T. 9-16, B'': T. 17-24, A: T. 25-32) geschrieben ist.

Die Lieder 4, 5 und 6 sind aus dem 1935 von der taiwanesischen Verwaltung veröffentlichten Liederbuch für die vierte Klasse ausgesucht.

Die Pädagogik in den Hochschulen (Colleges) war sehr flexibel. Wenn ein Student großes musikalisches Talent hatte, dann durfte er von dem normalen Musikunterricht überwechseln in das spezielle Musikfach und dort studieren, um später Musiklehrer zu werden. Manche Begabte erhielten sogar ein Stipendium, um in Japan weiter zu studieren, z. B. Zhang Fuxing (張福興)⁷⁴¹ und Ke Zhenghe (柯政和)⁷⁴². Hinter solcher großzügigen Unterstützung für Musik versteckte sich das Kalkül der japanischen Kolonialpolitik. Die Japaner verhinderten, daß die Taiwanesen die Universitätsausbildung in Geisteswissenschaft und Jura erhielten, weil sie als sehr gefährlich wegen ihres „instabilen“ Denkens eingeschätzt wurden⁷⁴³. Um das Denken und das Verhalten der Taiwanesen zu kontrollieren und ihre nationale Identität aufzuweichen, befürworteten die Japaner, daß die jungen Taiwanesen zum Studium nach Japan gingen. Sie konnten dort leichter assimiliert werden. Das Medizin- und Kunststudium wurde am meisten empfohlen, weil die Studierenden sich auf ihr Fach konzentrieren mußten und keine Zeit hatten, über Politik nachzudenken⁷⁴⁴. Bei den

⁷⁴¹ Zhang Fuxing (張福興, 1888-1954) war der erste Taiwanese, der ein japanisches Stipendium erhielt. Er studierte 1908 Harmonium an der Shangye Musikschule in Tokyo (東京上野音樂學校) und Geige als Nebenfach. 1920 gründete er das erste Orchester „Linglonghui“ (玲瓏會) mit 40 bis 50 Mitgliedern in Taiwan. 1922 hat er im Auftrag der Regierung von Taiwan Feldforschungen über die Musik der Naturvölker gemacht und die gesammelten Lieder in dem Liederbuch „Shuishhe Huafan“ (水社化蕃) veröffentlicht. 1924 veröffentlichte er einen Vergleich der traditionellen Gongchi-Notation (工尺譜) mit der westlichen Fünflinien-Notation - Nügaozhuang (女告狀). 1935 arbeitete er in der kommerziellen Musikbranche bei der Schallplattenfirma Shengli (勝利唱片).

⁷⁴² Ke Zhenghe (柯政和, 1889-1979?) war in Taiwan geboren. Er studierte 1911 in Japan Literatur an der Universität Shangzhi (上智大學), danach Musik an der Shangye Musikschule in Tokyo (東京上野音樂學校). Er kehrte wieder nach Taiwan zurück (der Zeitpunkt ist nicht bekannt) und lehrte an der Pädagogischen Hochschule in Taipei. 1923 begann er eine Lehrtätigkeit am pädagogischen College in Beijing (北京師範學院, ab 1934 Pädagogische Universität Beijing). In den 20er und 30er Jahren organisierte er viele Musikveranstaltungen und gab viele Musikveröffentlichungen heraus, z.B. Bücher, Noten, Sammlungen und die Zeitschrift „Neue Musikwelle“ (新樂潮, Xin Yuechao). Er galt als einer der politisch verfeimten Musiker in der VR China wegen seiner taiwanesischen Herkunft: Nach dem zweiten Weltkrieg saß er vier Jahre im Gefängnis. Danach lehrte er wieder in der Pädagogischen Universität Beijing. Die Kulturrevolution wurde ihm zum Verhängnis. Er wurde in die autonome Region der Hui-Nationalität von Ningxia (寧夏回族自治區) verbannt. Er erblindete 1968, danach wurde er gelähmt und 1979 (?) starb er. Das Datum seines Todes hat die Ehefrau von Jiang Wenye (江文也) angegeben.

⁷⁴³ Wang Zhiting (汪知亭, 1978). *Materialien zur Geschichte der Erziehung in Taiwan* (台灣教育史料新編), S. 160.

⁷⁴⁴ Die Studentenzahlen (Durchschnitt von 1940-1944) der damals Kaiserlichen Universität Taipei (台北帝國大學) zeigen deutlich die Absicht der Japaner. In der Geisteswissenschaftlichen und Politikwissenschaftlichen Fakultät gab es nur 3 taiwanesische und 102 japanische Studenten; hingegen gab es 68 taiwanesische Studenten und 62 japanische in der Medizinischen Fakultät. Die Fakultät der Künste gehörte zur Pädagogischen Schulenhochschule. Dort wurden die begabten Studenten nach ihren

jungen Taiwaner war ein Studium in Japan durchaus begehrt, weil dort keine diskriminierende Erziehungspolitik herrschte, und weil sie eine gut entwickelte westliche Erziehung erhalten konnten. In diesem Kontext haben zahlreiche Musikinteressenten bis 1945 ohne große Sprachprobleme in Japan studiert, um die westliche Musik, praktisch und theoretisch, zusammen mit den Japanern zu erlernen, oder korrekter gesagt, die japanische westliche Musik zu erlernen⁷⁴⁵. Diese Entwicklung erreichte ihren Höhepunkt in den 30er Jahren⁷⁴⁶. Viele von den Studierenden wurden später wichtige Musiker in Taiwan. Parallel zu den christlichen Gemeinden und ihrem Einfluß⁷⁴⁷ verbreitete sich die westliche Musik in Taiwan sehr erfolgreich durch das Erziehungssystem in der japanischen Kolonialzeit, wobei die vom Studium in Japan zurückgekehrten Musiker viel zur Popularisierung der westlichen Musik durch ihre Lehrtätigkeit, durch ihre Konzerte⁷⁴⁸ und durch die von ihnen organisierten Orchester und Chöre beitrugen. Europäische Musik, die von den japanischen Herrschern absichtlich gestützt wurde, galt als die korrekte Musik in der Kolonialzeit. Als europäische Musik war sie nicht nur unabhängig von der mit der taiwanesischen Identität verbundenen traditionellen taiwanesischen Musik, sondern sie ließ auch keine gefährliche Assoziation zu der Musik im Vaterland China zu. Allmählich entwickelte sich die westliche Musik im Wettbewerb mit der traditionellen taiwanesischen Musik zu der von den Taiwanern anerkannten „Neuen Musik“.

Mittlerweile versuchten Musiker, Werke in westlicher kompositorischer Technik zu schreiben. Chen Su-ti (陳泗治) und Lu Chuang Shien (呂泉生) zählten zu den Pionierkomponisten in der japanischen Kolonialzeit⁷⁴⁹.

pädagogischen Studien in Japan weitergebildet. Siehe Qi Jialin (戚嘉林, 1991). *Geschichte der Taiwan* (台灣史), S. 1071.

⁷⁴⁵ Die Liste der in Japan westliche Musik studierenden Taiwaner und ihre Colleges oder Universitäten siehe You Sufeng (游素鳳, 1990). *Untersuchung der Entwicklung der jüngst dreißig jährigen „Modernen Musik“ in Taiwan. 1945-1975* (台灣近三十年「現代音樂」之探索), S. 11-13.

⁷⁴⁶ Seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts war die europäische Musik allmählich in Japan populär geworden und hatte bis zum 20. Jahrhundert bereits einen breiten Rückhalt in der japanischen Gesellschaft gefunden, wobei nicht weniger als zehn Musikcolleges und Musikfakultäten an Universitäten errichtet wurden. Japan galt damals als das günstigste Land in Asien, wo man die westliche Musik lernen konnte. Die zur Zeit in Taiwan und sogar zum Teil in der VR China allgemein benutzten musikalischen Fachausdrücke sind meist seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Japanischen in das Chinesische übersetzt.

⁷⁴⁷ Seit 1937 waren die ausländischen Missionare von Taiwan vertrieben, weil die Japaner sie verdächtigten zu spionieren. Als die U.S.A. 1941 in den Weltkrieg eingriffen, wurde die Situation noch schlimmer: Die U.S.A. bombardierten die wichtigen Städte in Taiwan, so daß die christlichen Gemeinden zum Erliegen kamen und fast alle religiösen Aktivitäten und Gottesdienste aufhören mußten. Dies bedeutete auch das Ende der Kirchenmusik.

⁷⁴⁸ In der japanischen Kolonialzeit gab es zwei wichtige Musiktourneen, die großen Widerhall in der Bevölkerung fanden. Im Juni 1934 wurde die „Heimatliche Musikgruppe“ (鄉土訪問音樂團) in Japan organisiert, um eine Tournee in Taiwan zu veranstalten. Sie gab im August Konzerte in sieben Städten und ihr Repertoire konzentrierte sich auf westliche Musikstücke abgesehen von drei Liedern japanischer Komponisten. Ein Jahr danach organisierte die *Xinmin-Zeitung* (新民報) 1935 eine Benefizkonzerttournee zu Gunsten der Erdbebenshilfe (賑災義捐音樂會), in der insgesamt 37 Konzerte von 11 taiwanesischen Musikern in 50 Tage gegeben wurde.

⁷⁴⁹ Obwohl Jiang Wenye (江文也, 1910-1983) in Taiwan geboren ist, hatte er seit seinem dreizehnten Lebensjahr in Japan studiert und er lehrte Komposition in Beijing seit 1938. Er hatte wenig mit den

1) Chen Su-ti (陳泗治) ist bekannt als Pianist und Komponist, wie als Pfarrer und Gymnasiumsleiter. Er ist 1911 in Taipei geboren und 1992 in Los Angeles, U.S.A. gestorben. Als er dreizehn Jahre alt war, begann er seinen Klavierunterricht zuerst bei Margaret Gauld⁷⁵⁰, und seit 1930 hatte er Unterricht bei Isabel Taylor⁷⁵¹. Nach seinem theologischen Studium am Theologischen College Taipei studierte er weiter Theologie in Japan, wobei er privat Harmonielehre, Komposition und Dirigieren lernte. 1957 lernte er Komposition bei Dr. Oskar Morawetz, der Unterricht am Royal Conservatory of Music in Toronto gab.

1936 komponierte er sein erstes Werk „The Lamb of God“ (上帝的羔羊, Musikbeispiel 56) für 2 Solisten und vierstimmigen Chor, das als die erste in Taiwan geschriebene Chormusik in westlichem Stil gilt. Angeregt wurde er beim Schreiben durch ein schönes Fischerdorf in Japan mit der Assoziation von der Küste Galiläas und von dem Täufer Johannes. Das Stück wurde als Sensation unter der Leitung des Komponisten in der Zhongshan Gemeinde (中山長老教會) 1942 uraufgeführt⁷⁵². Diese Vertonung im Oratorienstil, aber in kleiner Form, bestand aus zwei Teilen. Der erste Teil (T. 1-60) bringt nach dem Klaviervorspiel (T. 1-12) ein musikalisches Gespräch zwischen Johannes dem Täufer und den Juden, in dem Johannes auf den Heiland Jesus hinweist und die Bevölkerung als Chor Johannes betont fragt: „Wenn du weder Jesus Christus bist noch Elija und auch nicht der Prophet, warum taufst du dann die Leute?“ Im zweiten Teil (T. 61-162) beschreiben Johannes und der Chor in trauriger Klage und b-Moll das Leid Jesu und das Ganze klingt in einer Lobhymne von As-Dur bis Des-Dur auf den Heiland aus.

Dies kleine Oratorium wurde als typische Nachahmung der westlichen Chormusik mit ihren Modulationsmöglichkeiten bezeichnet. Man betrachtete die Vertonung als das erste Lernergebnis der westlichen kompositorischen Technik von Chen. Dennoch verriet „The Lamb of God“ schon einen großen Sprung vorwärts im „Wiederhall“, den die westliche Musik in der damaligen Gesellschaft erhielt. Westliche Musik hatte die Saat- und Wachstumszeit durchlaufen und gelangte langsam in die Erntezeit, d.h. die Taiwaner fingen an, die westliche kompositorische Technik als ihre eigene Musiksprache, die völlig von der traditionellen taiwanesischen Musik abwich, zu verwenden. Der Versuch hat seitdem aufgrund der völligen Verwestlichung der

taiwanesischen Musikkreisen zu tun außer seiner Teilnahme an der „Heimatliche Musikgruppe“ (鄉土訪問音樂團) 1934. Siehe S. 250.

⁷⁵⁰ Margaret Gauld (1867-1960) ist in Kippen, Kanada geboren. Nachdem sie Pfarrer William Gauld 1892 geheiratet hatte, begann sie eine musikalische Missionararbeit mit ihrem Mann in Taiwan. Sie war eine ausgebildete Musikerin und lehrte Harmonium, Klavier und Gesang in der Danshui-Mittelschule (淡水中學) und am Theologischem College Taipei (台北神學院). Wegen ihrer erfolgreichen musikalischen Lehrtätigkeit hieß sie „Mutter der Kirchenmusik in Taiwan“.

⁷⁵¹ Isabel Taylor (1909-1992) ist 1909 in Schottland geboren und ist mit ihren Eltern nach Kanada eingewandert als sie zwei Jahre alt war. 1930 legte sie das Abschlußexamen am heutigen Royal Conservatory of Music in Toronto in den Fächern Klavier und Gesang ab und fing sofort ihre musikalische Missionararbeit in Taiwan an. 42 Jahre lang arbeitete sie in der taiwanesischen Kirche.

⁷⁵² Am Abend der Uraufführung am 23.12.1942 versammelte sich eine große Zuhörerschaft. Damals mußten die Fenster mit schwarzen Tüchern zugehängt werden, um den Bombenflugzeugen der U.S.A. keine Anhaltspunkte zu geben. Nach der Uraufführung hat die Zuhörerschaft, die zu vier Fünftel japanisch war, aufregend Bravo gerufen.

Musikerziehung in der Schule nie aufgehört.

Weiter beschäftigte Chen sich mit Klavierwerken: „Fantasie-Tamsui“ (幻想曲 - 淡水, 1938), Klaviersuite – „Formosan Sketches“ (台灣素描, 1939), „Dragon Dance“ (龍舞, 1958)⁷⁵³, „Deep Valley - Amis Rhapsody“ (幽谷 - 阿美幻想曲, 1978), Preludes Nr. 1-10 (1980).

Sein berühmtestes Klavierwerk „Formosan Sketches“ (台灣素描), seiner Klavierlehrerin Isabel Taylor gewidmet, enthält zehn Stückchen: „Breezes through the Banana Leaves“ (蕉葉微風), „Black-Bird on the Buffalo's Back“ (水牛背上的八哥), „Kite-Flying“ (青空彩鳶), „Tired“ (倦), „The Dancing Goat“ (山羊之舞), „A Little Formosan Girl“ (台灣少女), „Cradled in Mamm's Back“ (母背搖籃), „Formosa High-lander's Dance“ (台灣高山之舞), „Three Little Ducklings and A Toad“ (蟾蜍戲群鴨) und „Formosan Dance“ (台灣舞曲). Er hat sein eigenes Werk kommentiert:

*“These short pieces were written one time when I was making a round-the-island trip in Taiwan. Some of them are real pictures; some are purely from the imagination. For example, in the ‘Three Little Ducklings and a Toad’; you can imagine this scene: three ducklings want to go for a swim; on the edge of the pond they see a huge toad, who begins to chafe them; you can hear laughter, and you can hear the drumming of the big toad's tight tummy; the poor little ducklings lose their desire for a swim and return home; once they are out of sight, the big toad dives into the pool ... and so on.”*⁷⁵⁴

Chen könnte von der impressionistischen Musik beeinflusst sein⁷⁵⁵, aber eher läßt sich sagen, daß die „Formosan Sketches“ zum großen Teil die sie inspirierenden Bilder mit ihrer musikalischen Nachahmung aus den hör- und sichtbaren Erscheinungen der Natur Taiwans ziehen. Der Nachahmungsdrang ist ein grundlegender Faktor auf dem Weg zur Konstituierung der menschlichen Persönlichkeit, d.h. Naturnachahmung und Tonmalerei sind nicht nur ein Spezialfall der europäischen Musik⁷⁵⁶. Sie gibt es selbstverständlich auch allgemein in der außereuropäischen Musik, also auch in der taiwanesischen traditionellen Musik und der Musik der taiwanesischen Naturvölker. Chen nahm aber die experimentelle Kombination vor, daß die bildhafte Musik mit dem westlichen Musikinstrument Klavier zum Ausdruck zu bringen.

Durchdrungen von der großen Liebe zum Vaterland China wie die meisten taiwanesischen Intellektuellen damals, hat er das Lied „An Anthem commemorating the Taiwan Repatriation Day“ (台灣光復紀念歌, 1946) im Auftrag des „Amts des Vorgesetzten der taiwanesischen Verwaltung“ (台灣行政長官公署) komponiert. Das durch die Aufnahme in das Liederbuch der Grundschule bekannte Lied zeigt, daß Chen sich als ein gesellschaftlich engagierter Komponist neben seinen vielen Tätigkeiten für

⁷⁵³ Die drei genannten Klavierwerke wurden von M. Hinson (1979) in *Guide to the Pianist's Repertoire*, S. 71 vorgestellt.

⁷⁵⁴ *Su-ti Chen Memorial Edition/Collection of Works* (陳泗治紀念專輯作品集, 1994), S. 160.

⁷⁵⁵ Es ist nicht bekannt, ob Chen die impressionistische Musik und ihre kompositorische Technik in Japan kennengelernt hat.

⁷⁵⁶ H. Rösing (1977). *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, S. 34.

das Vaterland China einsetzte⁷⁵⁷. Seine Hoffnung für die Rückeroberung Taiwans drückte er mit einer durch die Pentatonik bestimmten Musik aus (Musikbeispiel 57). Aber seine große Liebe und heiße Hoffnung im Blick auf das Vaterland war nur eine Illusion, die der 228-Aufstand und das folgende Massaker zerbrachen. Seitdem hat er nie wieder mit gesellschaftspolitischem Engagement aus der Perspektive eines Komponisten gearbeitet, vielmehr widmete er sich als Pfarrer den Kirchenliedern.

Neben der Zusammenstellung des taiwanesischen Kirchengesangbuchs „Seng-si“ (聖詩) schrieb er noch einige Kirchenmusiken, z.B. „For God so loved the World“ (上帝愛世人, 1958), „Te Deum Laudamus“ (讚美頌, 1964) und „Praise the Lord for His Great Blessing“ (極大恩賜, 1976).

2) Lu Chuang Shien (呂泉生, 1916-) ist im Kreis Taizhong (台中) in Mitteltaiwan geboren. 1930 fing er seinen Klavierunterricht an, danach studierte er Klavier in Japan. Wegen einer Fingerverletzung wechselte er in das Hauptfach Gesang und lernte Komposition. 1941 versuchte er unter Anregung eines japanischen Komponisten Lieder zu schaffen, wobei er großes Interesse für taiwanesisches Lied zeigte. Die Bewohner Taipeis wurden auf ihn aufmerksam und Lu gründete mit einigen Musikern und Dramatikern die „Housheng japanische Theatergruppe“ (厚生演劇研究會) im Jahre 1943, die vier Theaterstücke auf Japanisch im September des gleichen Jahres vorstellte. In der Zeit der Unterdrückung durch die Kampagne „Umwandlung zum Kaiservolk“ (皇民化) hatte das Theaterstück „Kapaun“ (鬮雞), eins von den vier Theaterstücken, eine Signalwirkung. Seine Kulisse, seine Requisiten und die benutzte Kleidung und besonders die von Lu bearbeitete Musik waren von der Tradition und den Gewohnheiten des Han-Volkes bestimmt. Lu benutzte Stücke aus der traditionellen taiwanesischen Han-Musik, wie z.B. Baijiachun (百家春)⁷⁵⁸, Liangsan-Melodie (涼傘調)⁷⁵⁹ und die damals verbotenen Volkslieder „Lied des Teeblätterpflückens“ (採茶歌), „Wasser des Ackerlands im Juni“ (六月水田), „Ein Vogel weint so traurig“ (一隻鳥仔號救救) und „Tiuh-tiuh-tang-a“ (Missionsromanisierung der Taiwanesischen, 丟丟銅仔), um die Handlung zu untermalen. Die den Zuschauern sehr bekannte volkstümliche Musik war

⁷⁵⁷ Um das Jahre 1939 hat er als Pfarrer der Shilin-Gemeinde (士林長老教會) zusammen mit einigen Intellektuellen den „Xiezhì-Verein“ (協志會) organisiert, der als kultureller Verein genehmigt war. Die anti-japanische Haltung blieb hinter den von dem Verein veranstalteten Aktivitäten wie Ausstellungen, Konzerte und Sportwettbewerbe versteckt. Kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs hat der Xiezhì-Verein sogar mandarin-chinesische Sprachkurse abgehalten und Diskussionen über die „Drei Volksprinzipien“ von Sun Yat-sen veranstaltet. Aber nach dem Aufstand 1947 wurde der Verein „automatisch“ aufgelöst.

⁷⁵⁸ „Baijiachun“ (百家春) war eins der bekannten Lieder der taiwanesischen Nanguan-Musik. „Nanguan“ (南管) bedeutet eigentlich die volkstümliche Musik südlich des Yangtse-Fluses. Nachdem die Han-Chinesen, meist aus der Küstenprovinz Fujian (福建), nach Taiwan eingewandert waren, brachten sie Nanguan nach Taiwan mit. Nanguan-Musik in Taiwan hat die Tradition des in den zwei Städten Quanzhou (泉州) und Amoy (廈門) verbreiteten Nanguan fortgesetzt und weiterentwickelt.

⁷⁵⁹ Die Liangsan-Melodie (涼傘調) war eine typische Melodie der sogenannte Taiwanoper „Gezaixi“ (歌仔戲), die auf der Basis volkstümlicher Melodien in Theaterform Musikdramen präsentierte. Die Liangsan-Melodie ist von dem volkstümlichen „Bauernhoflied“ (農村曲) übernommen.

im westlichen Chormusikstil arrangiert und wurde von der von Lu geleiteten Housheng-Chorgruppe (厚生合唱團) gesungen. Die mit viel Applaus von den Zuschauern bedachte Musik wurde einen Tag nach der ersten Aufführung verboten⁷⁶⁰.

Lu widmet sich ausschließlich der Vokalmusik und dem Arrangieren von taiwanesischen Volksliedern in westlicher kompositorischer Technik. Insgesamt hat er über fünfzig Lieder und ca. 100 Chorstücke komponiert. Seine drei berühmten Lieder auf Taiwanesisch: „Wiegenlied“ (搖籃曲, 1945), „Bitte züchtet in eurem Glas keine Goldfische!“ (杯底不要飼金魚, 1947) und „Wenn wir die Herzentür öffnen“ (阮若打開心內的門, 1958), hatten eine enge Verbindung mit ganz bestimmten gesellschaftlichen Situationen.

Im Mai 1945 wurden viele Bauern während des schlimmen Bombardements auf Taipei gezwungen, die Landebahnen auf dem Flughafen von Taipei zu reparieren. Aus Angst vor Unruhen haben die Japaner von Lu verlangt, er solle einige taiwanesischen Lieder komponieren, die die Bauern beruhigen könnten. Lu hat aus diesem Grund das „Wiegenlied“ (Musikbeispiel 58) komponiert, um das Heimweh der Bauern zu trösten. Für ihn bestand das Heimweh darin, daß er die Familie woanders zurückgelassen hatte.

Nach dem 228-Aufstand gab es viel Zweifel, Angst und Unzufriedenheit in der taiwanesischen Gesellschaft. Für die Tragödie zwischen „Brüdern“ benutzte Lu den humorhaften Trinkliedstil. Er komponierte das Lied „Bitte züchtet in eurem Glas keine Goldfische!“ (Musikbeispiel 59) und hoffte, daß durch das „Prost“, d.h. Trink mal aus!, kein einziger Tropfen für Goldfischzucht übrig blieb und das Mißtrauen zwischen der taiwanesischen und mandarin-chinesischen Sprachgruppe aufgelöst werden könnte.

Nachdem die nationalistische Regierung nach Taiwan geflohen war, hat ihre Politik Taiwan in vieler Hinsicht verändert. Zuerst wurde die Bodenreform durchgeführt, bei der viele taiwanesischen Grundbesitzer ihr Eigentum verloren haben. Am Ende der 60er Jahre fand allmählich in Taiwan der Wandel von der landwirtschaftlichen zur industriellen Gesellschaft statt. Lu schrieb das Lied „Wenn wir die Herzentür öffnen“ (Musikbeispiel 60) und zeigte noch mal sein gesellschaftliches Engagement mit seiner Musik. Mit dem Lied ermutigte er alle gesellschaftlichen Schichten, mit offenen Herzen und in einer positiven Haltung auf die gesellschaftliche Umwandlung zuzugehen.

VII. 3. Populäre Musik in der japanischen Kolonialzeit

Der Begriff „Populäre Musik“⁷⁶¹ deutet hier auf eine neue kulturelle Ausdrucksform

⁷⁶⁰ Die Housheng-Chorgruppe (厚生合唱團) war eine der wenigen nichtkirchlichen Chorgruppen in der japanischen Kolonialzeit. Nachdem die Chormusik „Kapaun“ verboten worden war, hat die Housheng-Chorgruppe sie auf Schallplatte aufgenommen, und die Musik wurde von dem japanischen Radio NHK gesendet.

⁷⁶¹ Der hier ausgewählte Begriff „populäre Musik“ bezieht sich auf die gesamte durch die Massenmedien verbreitete Musik in Taiwan seit der japanischen Kolonialzeit bis zur Gegenwart. Auf den Begriff Popmusik wurde verzichtet wegen der unzureichenden Erklärung seiner Bedeutung. Pop ist zwar Abkürzung von populär. Aber Norbert J. Schneider meint im Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, daß bei diesem Verständnis der onomatopoetische Eigenwert dieser Silbe mit jenem schillernden

der Musik in Taiwan hin. Es handelt sich um eine Musikkultur, die ähnlich wie die in der westlichen Literatur häufig als Pop- und Rockmusik bezeichnete Musik ihre Verbreitung wesentlich durch Massenmedien und industrielle Produktion findet und gleichzeitig eng mit dem gesellschaftlich-politischen Kontext verbunden ist. Diese populäre Musik ist zu unterscheiden von den durch mündliche Weitergabe von Generation zu Generation überlieferten traditionellen Musikgattungen in Taiwan⁷⁶².

Die Entstehung der populären Musik in Taiwan war sehr eng bezogen auf die wachsende Musikkommunikation, technisch wie musikalisch, mit der westlichen Welt. Das folgende Zitat weist auf den Anlaß hin:

„Nach der Verbreitung der westlichen Musik bis zum Jahre 22 republik-chinesischer Zeitrechnung (1933) entstand in unserer Provinz (Taiwan) im Zuge der Ausbreitung der Schallplattenindustrie ein neuer Ausdruck, nämlich ‚Liuxingge‘ (populäre Lieder), deren Form und Inhalt ganz anders als die schon existierenden volkstümlichen Lieder waren. ... Solche Lieder ahmten die populären Lieder in Japan nach.“⁷⁶³

Die musikalische Situation in den 30er Jahren war zwangsläufig durch einen musikalischen Akkulturationsprozeß gekennzeichnet. Die traditionelle taiwanesishe Musik hatte eine schwere Prüfung zu bestehen durch den in der Schule allgemein durchgeführten westlichen Musikunterricht. Obwohl traditionelle Musik noch im Alltagsleben bevorzugt wurde, übte die europäische Musik allmählich einen mächtigen Einfluß auf den bürgerlichen Musikgeschmack und auf die in ihm geschulten Musiker aus. Die Bedingungen waren günstig für eine Erweiterung des Musikfeldes in Richtung moderner populärer Musik.

Mit noch mehr Nachdruck als die klassische europäische Musik öffnete die Schallplatte der modernen populären Musik in Taiwan die Tür. Die neue Aufnahmetechnik war spätestens gegen 1914 von Japan dazu benutzt worden, in Tokyo einige taiwanesishe Musiker und ihre Volksmusik aufzunehmen⁷⁶⁴. Die Tonmeister für diese Schallplatten kamen aus Amerika. 1925 waren Schallplattenfirmen mit Sicherheit schon in Taiwan tätig, meist Filialen von japanischen Schallplattenfirmen oder japanische Firmen, die mit Taiwan besondere Verträge hatten. Der Schallplattenhandel war in Taipei

Bedeutungsspielraum zwischen Protest, Scherz, Kunstanspruch, extravaganten Konsum usw. verloren gehen würde. Siehe Norbert J. Schneider (1989). Stichwort „Popmusik“, in: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, S. 317. Der Begriff Rockmusik umfaßt nicht den ganzen Zeitraum der durch die Massenmedien verbreiteten Musik. Rockmusik ist eine erst seit den 80er Jahren allmählich verbreitete und von der westlichen Rockmusik stark beeinflusste Stilrichtung. Für die ausführliche Begriffsdiskussion siehe Shyu Mei-Ling (1995). „*Asiatische Waisenkinder*“ oder „*Keine Angst vor nichts*.“ *Entwicklung und Umwälzung der populären Musik in Taiwan*, (MA) S. 9-12.

⁷⁶² Zu der seit Jahrhunderten existierenden traditionellen Musik des Han-Volks gehören Tanzmusik, Theatermusik, instrumentale Musik, Volksmusik, religiöse Musik usw. Ein Überblick darüber siehe Hsu Tsang-houei (許常惠, 1991). *Musikgeschichte Taiwans* (台灣音樂史初稿).

⁷⁶³ Siehe das Kapitel „Taiwanesischsprachige populäre Lieder“ (台語流行歌), in: *Allgemeine Geschichte der Provinz Taiwan* (台灣省通志, 1971), S. 114.

⁷⁶⁴ Lü Sushang (呂訴上). Ursprung der taiwanesischsprachigen populären Lieder (台灣流行歌的發祥地), in: *Taipei Kulturgut* (台北文物), 1954, Jan., S. 93. Es wird vermutet, daß diese Musiker alle Hakka waren.

konzentriert und erfolgte noch nicht über eigenständige Geschäfte, sondern lief in Apotheken, Uhrengeschäften oder Schreibwarengeschäften nebenher. 1932 existierten schon acht taiwanesishe Schallplattenfirmen, die hauptsächlich traditionelle Genres herstellten. Aber das Geschäft dieser Firmen lief nicht besonders gut.

Während der Zeit des daniederliegenden Umsatzes tauchten zwei von volkstümlichen Melodien übernommene Lieder mit neuen Texten, sozusagen die Vorgänger der modernen populären Musik, auf den Straßen von Taipei auf. Das eine Lied mit einer Guoqing-Melodie (國慶調) oder Amoy-Melodie (廈門調) hieß „Xuemei vermisst ihren Mann“ (雪梅思君) und kam von Amoy nach Taiwan. Den Text zu dem zweiten, von der alten chinesischen Melodie „Su Wu weidet Schafe“ (蘇武牧羊) abgeleiteten Lied, „Gesang eines roten Vogels“ (紅鶯之歌), schuf der Taiwanese Cai Deyin (蔡德音). Wegen ihrer einfachen, einprägsamen Texte waren beide Lieder sehr beliebt im Bürgertum. Die Idee der populären Musik war entdeckt!

Als der von der Lianhua Film GmbH (聯華影業公司)⁷⁶⁵ in Shanghai produzierte Stummfilm⁷⁶⁶ „Von der großen Traurigkeit der Pfirsichblüte“ (桃花泣血記, Musikbeispiel 61) in Taiwan aufgeführt werden sollte, engagierte der Filmimporteur zwei Bianshi (辯士)⁷⁶⁷, die ein Werbelied für den Film schreiben sollten. Der eine, Zhan Tianma (詹天馬), beschrieb in 12 Strophen zusammenfassend die Handlung, und zwar in der gebundenen Form der traditionellen Sieben-Zeichen-Lyrik⁷⁶⁸. Der andere, Wang Yunfeng (王雲峰)⁷⁶⁹ benutzte die Geige als besonderes kompositorisches Element und

⁷⁶⁵ Die 1930 entstandene Lianhua GmbH war ein der drei größten Film GmbHs in Shanghai und hat einen neuen Filmstil entwickelt. Sie produzierte meistens die das neue Gedankgut enthaltenden Filme, die sich gegen die alte Moral und Tradition richteten, im Vergleich zu den anderen zwei Film GmbHs, Mingxing Film GmbH (明星影片公司) und Tianyi Film GmbH (天一影片公司). Über die Geschichte der Lianhua GmbH siehe Du Yunzhi (杜雲生, 1986). *Chinesische Filmgeschichte* (中國電影史), Bd. I, S. 79-93. Der Film „Von der großen Traurigkeit der Pfirsichblüte“ entsprach der Richtung der Firma. Er stellte die gegen die Tradition kämpfende Liebe zwischen einem gebildeten Jungen und einer armen Schäferin dar. Über das Produktionsdatum des Films besteht in der Literatur keine Übereinstimmung. Im Buch *Chinesische Filmgeschichte*, S. 87-89 hat der Autor das Datum des Films nicht notiert. Doch der Film gehörte zu der Produktion der Firma in ihrer Anfangszeit (1930-1931). Zhung Yongming (莊永明, 1994). *Erinnerung an die taiwanesischen populären Lieder* (台灣歌謠追想曲), S. 22, schätzt als Produktionsdatum das Jahr 1932; Cai Maotang (蔡懋堂) gibt „gegen 1929“ an, siehe *Die taiwanesischen populären Lieder in den letzten 35 Jahre* (近三十五年來的台灣流行歌), in: *Kulturgut Taiwan* (台灣風物), 1980, Juni, S. 63.

⁷⁶⁶ Die Stummfilmzeit begann mit den 30er Jahren in Taiwan. Die Filme kamen meistens aus China, Japan und den westlichen Ländern.

⁷⁶⁷ Bianshi (辯士) ist der Handlungserzähler der Stummfilmzeit und seine Tätigkeit galt als ein besonderer Beruf. Bianshi verfügten nicht nur über einen großen Wortschatz und zeigten sich als wortgewandte, beredete Leute, sondern sie mußten auch eine Prüfung bestehen, um eine Berufserlaubnis zu bekommen.

⁷⁶⁸ Sieben-Zeichen-Lyrik besteht aus vier Sätzen in einer Strophe; jeder Satz hat sieben Zeichen, wobei sich jeweils die letzten Zeichen eines Satzes reimen. Diese Sieben-Zeichen-Struktur ist der typische Textcharakter der traditionellen volkstümlichen Musik, z.B. in Fulao-Volksliedern und in der Taiwanoper (歌仔戲).

⁷⁶⁹ Wang Yunfeng (王雲峰) war sowohl ein Handlungserzähler, also ein Bianshi, als auch Geiger und Dirigent für Begleitmusik von Stummfilmen. Über seinen Lebenslauf ist nicht viel bekannt, außer daß er europäische Musik in Japan studiert hat.

betonte mit der von volkstümlicher Pentatonik geprägten Melodie. Dieses erste Werbelied Taiwans lockte tatsächlich viele in den traurigen Liebesfilm und war zudem das früheste in der Literatur aufgezeichnete moderne populäre Lied. Die große Beliebtheit des Liedes hat den japanischen Chef der Columbia Schallplattenfirma Kashiwano Sejiro⁷⁷⁰ 1932 dazu veranlaßt, das Lied auf Schallplatte aufzunehmen, wie erwartet, mit großem Erfolg. Danach übernahmen fast alle Filme, die nach Taiwan kamen, diese gelungene Werbestrategie, entweder die Titelmelodie des Films direkt als Werbelied zu benutzen oder ein neu komponiertes Werbelied einzusetzen. Darüber hinaus gab die Firma Columbia sogar monatlich neue Schallplatten heraus. Junge Musiker, Texter und Sängerinnen von verschiedener Herkunft wurden engagiert⁷⁷¹, um die auf wirtschaftlichen Gewinn zielenden Lieder herzustellen.

Nachdem die Firma Columbia dem Schallplattenmarkt in Taiwan den Weg geebnet hatte, begannen auch andere Schallplattenfirmen wie Boyoule (博友樂) und Taiping (泰平) begabte Personen mit guten Honoraren zu locken⁷⁷² und traten mit Columbia in Konkurrenz. 1935 trat die Shengli (勝利) Schallplattenfirma auf dem Markt der populären Musik auf und erzielte den besten Umsatz. Es schien so, als ob die populäre Musik in jeder Hinsicht aufblühte. Aber die Produzenten der Schallplatten hatten längst bemerkt, daß die politische Unterdrückung den Schallplattenmarkt zu bedrohen begann, und deswegen produzierten sie nur, was sie unmittelbar absetzen konnten und was direkten Gewinn versprach.

Im September 1936 ergriff die Militärverwaltung wieder durch den militaristischen siebzehnten Gouverneur Taiwans, Kobayashi Sezo, Maßnahmen im Sinne der militärischen und kulturellen Japanisierung Südostasiens. 1937 brach offiziell der Krieg zwischen Japan und China aus, und die extreme Japanisierungsform, „Umwandlung zum Kaiservolk“ (皇民化) wurde in Taiwan Verwaltungspolitik. Angesichts der angespannten Kriegs Atmosphäre verlor die Schallplattenindustrie an Umsatz und viele Schallplattenfirmen mußten verkauft werden. Zuletzt gab es nur noch die Schallplattenfirma Dixu (帝蓄), wegen Verkaufs 1939 von Dongya (東亞) umbenannt. Sie ließ die populäre Musik der japanischen Kolonialzeit ausklingen mit einigen der

⁷⁷⁰ Kashiwano Sejiro hat viel zur Entwicklung der populären Musik in Taiwan beigetragen. Er interessierte sich für die taiwanesisches Volksmusik und ließ sie ab 1929 aufnehmen. Wegen des schlechten Umsatzes beauftragte er Dichter und Komponisten, neue Lieder zu schreiben, doch bald merkte er, daß die Texte für die breite Bevölkerung zu schwer verständlich waren und kam zu der Einsicht, daß nur einfache Texte mit schönen Melodien populär sein könnten. So wurde das „einfache“ Lied „Von der großen Traurigkeit der Pfirsichblüte“ 1932 versuchsweise auf Schallplatte aufgenommen.

⁷⁷¹ Den Yuxian (鄧雨賢) und Yao Zhanfu (姚讚福) zählten zu den guten Komponisten mit westlicher Musikausbildung; Su Tong (蘇桐) stammte aus der Taiwanoper. Unter der Absicht, einfache und leicht verständliche Texte zu gewinnen, wurden einige Texter, die meist zu den Anhängern der taiwanesischen „Neue Literatur-Bewegung“ gehörten, für poetische aber verständliche Texte engagiert. Für den damals meist auf Sängerinnen eingeschränkten populären Liederbereich konnte die Firma Columbia sich Ai Ai (愛愛), die aus der Taiwanoper stammende Chun Chun (純純), die im westlichen Gesang ausgebildete Lin Shihao (林氏好) und die Beijingopersängerin Qingchun Mei (青春美) leisten.

⁷⁷² Cai Deyin (蔡德音), ein Textdichter und Sänger, erinnert sich an die damaliger Situation: Das Honorar von einem Lied oder einem Text war normalerweise 3 Yen (圓). Aber die Schallplattenfirma Boyoule (博友樂) bezahlte 5 Yen. Ein Dekaliter Reis kostete damals nur 1 Yen. Im Verhältnis zu damaligen Lebenshaltungskosten war das Honorar von Boyoule sehr großzügig.

Bedrängnis angepaßten Liedern wie „Ratloses Herz“(心茫茫), und „Abschied im Hafen“ (港都惜別) als ein schönes, aber auch bitteres Ende.

Als viele Arbeitnehmer in der Branche populärer Musik ihr Geld wegen Schließung der Schallplattenfirma auf andere Weise verdienen mußten, begannen 1941 erstaunlicherweise die Japaner die taiwanesischen populären Lieder zu manipulieren. Japan trat in den Krieg gegen die Alliierten 1941 ein. Für den Angriffskrieg Japans mußte auch Taiwan in vieler Hinsicht bezahlen. Neben der rücksichtslosen Ausbeutung von wirtschaftlichen Ressourcen wurden junge Männer als Hilfssoldaten (軍夫, Junfu) zwangsrekrutiert. Mit ihrer Rückkehr konnte man nicht rechnen. Um die bedrückte Stimmung in den taiwanesischen Familien zu entschärfen und die Zwangsrekrutierung als ehrenvolle Heldenaktion hinzustellen, wurden drei taiwanesisch populäre Lieder mit japanischen Text unterlegt und als Marsch arrangiert.

1) „Hoffen auf den Frühlingswind“ (望春風, Musikbeispiel 62) hatte Deng Yuxian (鄧雨賢) 1933 als Titelmelodie zu dem gleichnamigen taiwanesischsprachigen Film komponiert. Es zählte zu den sehr beliebten Liedern in der japanischen Kolonialzeit und war vielleicht das berühmteste populäre Lied im 20. Jahrhundert⁷⁷³.

Das auf der traditionellen „Gong-Tonart“ (auf f) begründete Lied in F-Dur besitzt vier musikalische Einheiten mit einem einfachen Rhythmus, wobei T. 3 und T. 7-8 den Einfluß der japanischen Yang-Tonleiter verraten⁷⁷⁴. Die auf „e“ reimenden Strophen sind in typischer Kombination zwischen Sieben- und Fünf-Zeichen-Form gegeben und beschreiben, daß ein verliebtes Mädchen auf seinen Geliebten mit zärtlichem aber schüchternen Gefühl wartet. Der Japaner Kirishima Noboru (霧島昇) hat den zärtlichen Text in den starken „Ruf der Erde“ (大地在召喚) umgedichtet und verändert, für den es keine Überlieferung gab.

2) „Trauer in der Mondnacht“ (月夜愁, Musikbeispiel 63) war 1933 sehr bekannt als Lied von Deng Yuxian (鄧雨賢). Die traurige Melodie mit dem leichten Charakter der japanischen Yang-Tonleiter im Takt 1 bis 4 hat eine doppelte Merkwürdigkeit: Sie hat insgesamt 17 Takte. Die ungerade Taktzahl in dem grob in vier musikalische Teile gegliederten Lied ist einmal auffällig. Andererseits übertritt die Melodie die Pentatonikregelung, weil der Ton „B“ als der sechste auftaucht. Dies steht in Widerspruch sowohl zu der Pentatoniktradition als auch zu dem kompositorischen Idiom von Deng Yuxian. Das Problem blieb bis in den 70er Jahren unlösbar. 1982 wurde die Biographie des kanadischen Missionars George Leslie Mackay veröffentlicht. Sie enthält das Lied „Naamei“ (拿阿美), das seine Tochter dem Biographen gegeben

⁷⁷³ Deng Yuxian 鄧雨賢 (1906-1944) machte sein Examen an der Pädagogischen Hochschule in Taipei 1926. Später lernte er weiter Komposition für Lieder privat in Japan. 1932 wurde er von der Schallplattenfirma Columbia engagiert. 1933 schrieb er das Lied „Hoffen auf den Frühlingswind“ (望春風) und später noch viele weitere beliebte Lieder. Während der Kampagne „Umwandlung zum Kaiservolk“ (皇民化) benutzte er ein Pseudonym, als er einige den japanischen Militarismus verherrlichende Lieder komponierte. Aber dieser „Verrat“ schadete seinem Ruf in der Nachwelt nicht. 1984 wurde eine Büste von ihm in seiner Heimatstadt aufgestellt.

⁷⁷⁴ Der japanische Yang-Tonleiter besteht aus DEGACD.

hatte. Im Zuge seiner Missionsarbeit hatte Mackay die Melodie der „Flachland Bevölkerung“ (平埔族, Pinpuzu), die zu den Naturvölkern gehörte, transkribiert und sie ist bis heute deren einzig noch erhaltenes Lied. „Naamei“ ist völlig mit „Trauer in der Mondnacht“ identisch außer der Taktänderung von 3/4 zu 4/4⁷⁷⁵. Es ist offensichtlich, daß Deng die Melodie des Liedes „Naamei“ als „Trauer in der Mondnacht“ arrangierte und später hat der Japaner Kurihara Baku (栗原白) das Lied mit einem japanischen Text „Frau eines Soldaten“ (軍夫妻) nochmals umgeschrieben. Die taiwanesischen Frauen soll mutig und treu sein wie die japanische, daß sie ihren tapferen Liebsten nicht vergißt, ihr Los erträgt und es auf keinen Fall beweint.

3) „Blüte in der Regennacht“ (雨夜花, Musikbeispiel 64) wurde von Deng Yuxian für ein Kindergedicht komponiert. Später hat Zhou Tianwang (周添旺) wegen der Vermarktung den Text in einen traurigen Liebestext umgeschrieben. Das Lied steht im 3/4 Takt, der in dieser Epoche nicht häufig auftaucht, und läßt sich in vier musikalische Teile (I-IV) im Andante-Tempo gliedern. Es ist geprägt von einfachen Notenwerten und meist kleinen Sprungbewegungen in der Melodie, außer in T. 1 und 8 (c-a) oder T. 3 (c-f). Die auf „e“ reimende erste Strophe folgt der typischen Zanian-Form⁷⁷⁶, wie auch die anderen drei Strophen. Obwohl das Lied in der chinesischen Gong-Tonart steht, benutzt seine melodische Bewegung den Charakter der japanischen Yang-Tonleiter, z.B. durch die Abwärtsbewegung in T. 2 und 7 und den wiederholten Ton c mit einer kleinen Terz in T. 6. In den 40er Jahren hat der Japaner Kurihara Baku (栗原白) „Blüte in der Regennacht“ als „Glorreiche Soldaten“ (榮譽軍夫) arrangiert.

Die drei Lieder wurden als „Lieder der gegenwärtigen politischen Lage“ (時局歌曲, Shiju Gequ) von den japanischen Herrschern eifrig propagiert. Durch die bekannten Lieder sollten sich die Taiwaner mit den Japanern identifizieren und für den Kampf gegen ihr eigenes Vaterland mobilisiert werden. Obwohl ihre gesellschaftliche Wirkung fraglich war, hatten die drei Lieder gemeinsame musikalische Eigenschaften. Unter der Voraussetzung der Popularität in der taiwanesischen Gesellschaft waren „Hoffen auf den Frühlingswind“ und „Blüte in der Regennacht“ mit Pentatonik in vier grobe Musikzeilen geteilt und „Trauer in der Mondnacht“ klang ähnlich wie Pentatonik mit Ausnahme des dreimal auftauchenden Tons „B“. Alle drei Lieder benutzten manchmal die japanische Yang-Tonleiter zur Verzierung. Die drei Lieder waren zusammen mit den anderen japanischen Liedern, z. B. „Nacht in China“ (支那の夜) und „Militärfrau in Ginza“ (軍國銀座娘), die die damals berühmten taiwanesischen Sängerinnen, Ai Ai (愛愛), Chun Chun (純純) und YanYan (艷艷) sangen, fast jeden Tag in Taipei Radio zu hören. Kurz vor Ende des zweiten Weltkriegs hat Deng Yuxian unter einem Pseudonym einige den japanischen Militarismus lobende Lieder, „Brief aus der Landstruppe“ (鄉土部隊的來信) und „Der Mond geht in Gulangyu auf“ (月昇鼓浪嶼), komponiert, die von der Schallplattenfirma Columbia herausgegeben und dauernd in Radio Taipei

⁷⁷⁵ Yang Lixian (楊麗仙, 1986). *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan* (台灣西洋音樂史綱), S. 88.

⁷⁷⁶ Die Satzzahl der Strophen ist nicht genau festgelegt, ebensowenig die Zeichenanzahl eines Satzes (normalerweise 3-12 Zeichen). Die Zanian-Form ist relativ frei und soll sich nicht reimen.

gesendet wurden.

Diese von Japanern manipulierten und der Propaganda für „Japan als Vaterland“ entsprechenden taiwanesischen Lieder bildeten das Hauptprogramm der von den japanischen Herrschern propagierten „Neuen Musikbewegung in Taiwan“⁷⁷⁷. Sie sind als Nachspiel der taiwanesischen populären Lieder in der japanischen Kolonialzeit zu betrachten. Aber die von den manipulierten Liedern gelieferte fälschliche politische Information des japanischen Kaiservolkes, zu dem alle gehören sollten, stand im Widerspruch zu „Taiwan“ und „Taiwanesischem Stil“ als Identifikationssymbol, was die „original“ taiwanesischen populären Lieder im Bürgertum herausgestellt hatten.

Als 1917 die Japaner taiwanesische Volkslieder unter der Angabe, daß sie ironische Anspielungen auf japanische Militärcliquen enthielten, verboten⁷⁷⁸, war das emotionale Ventil der Taiwanesen gegen die ausländische Unterdrückung zugestopft und ihr einziges musikalisches Identifikationsangebot wurde ihnen genommen. Gegen 1930 verhielt sich die Mehrheit der in der japanischen Kolonialzeit geborenen Bevölkerung passiv. Sie war ängstlich und deprimiert über die Umkulturierung und Selbstentfremdung. Nur die gesellschaftlichen Eliten beschäftigten sich mit der Gründung von Kulturvereinen und mit der Herausgabe von Hanwen-Zeitungen, um die taiwanesischen Sprache, Literatur und Kultur so gut wie möglich zu erhalten⁷⁷⁹. In diesem weder Revolte noch Veränderung erzeugenden trüben gesellschaftlichen Klima konnte die moderne populäre Musik sehr gut gedeihen. Als das Lied „Von der großen Traurigkeit der Pfirsichblüte“ als Werbelied auf den Straßen ertönte und später von Schallplattenfirma Columbia herausgegeben wurde, konnte die Bevölkerung ein solches Lied als Ersatzbefriedigung für ihre Sehnsucht nach der „verlorenen Heimat“ konsumieren. Eingängige Melodie und ein Text, der von Heimatduft gefüllt war, kompensierten geistige Vakua und brachten Tabus auf einer symbolisch überhöhten Weise zum Ausdruck. Die Produzenten haben gerne die populären Lieder mit dem taiwanesischen Stil für die Bevölkerung hergestellt. Der damals berühmte Textdichter Li Linqiu (李臨秋) erinnerte sich daran, daß der Chef der Schallplattenfirma Columbia von den Mitarbeitern im Bereich der populären Musik verlangt hatte, Lieder im „taiwanesischen Stil“ zu schaffen; würden Lieder im „japanischen Stil“ erscheinen, könnte man die Schallplatten direkt von Japan importieren und bräuchte nicht in Taiwan Musiker einzustellen⁷⁸⁰. Aber was sind eigentlich Lieder im taiwanesischen Stil? In sehr

⁷⁷⁷ Obwohl die Japaner schon 1933 Konzerte der Neuen Taiwanmusik veranstaltet haben, in denen taiwanesischen Musikinstrumente und japanische Musikinstrumente in verbesserter Form gespielt wurden sowie taiwanesischen Lieder und neue Volkslieder vorgesungen wurden, haben sie nicht sehr aktiv die „Neue Musikbewegung in Taiwan“ propagiert. Erst nach der Durchführung der Kampagne „Umwandlung zum Kaiservolk“ (皇民化) wurde die „Neue Musikbewegung in Taiwan“ eng mit dieser Kampagne verbunden.

⁷⁷⁸ Wie und welche Fulao-Lieder oder Hakka-Lieder die japanischen Militärcliquen verspotteten, geht aus der Literatur nicht hervor. Es wird vermutet, daß dieses Verbot mit den über 200 Taiwanesen zu tun hatte, die 1915 wegen der Teilnahme am Xilaiyan-Aufstand (西來庵事變) hingerichtet wurden.

⁷⁷⁹ 1932 wurde in Tokyo von einigen Taiwanesen ein Kunstverein zur Entwicklung der taiwanesischen Literatur und Kunst ins Leben gerufen; im selben Jahr erschien erstmals die einzige von den Taiwanesen in der japanischen Kolonialzeit betriebene Zeitung, *Taiwan Xinmin-Zeitung* (台灣新民報), zunächst als Wochenzeitung (ab 29.03.1930), später als Tageszeitung (ab 15.04.1932). Siehe Zhung Yongming (莊永明, 1994). *Erinnerung an die taiwanesischen populären Lieder* (台灣歌謠追想曲), S. 21.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 27.

einfacher Form haben sich die modernen populären Lieder die traditionelle Volksmusik wegen ihre Bekanntheitsgrades zum Vorbild genommen. Die Texte der traditionellen Volksmusik konzentrierten sich auf die „Sieben-Zeichen-Form“ (七字仔) und „Zanian-Form“ (雜念仔), deren musikalische Charakteristika mit der chinesischen Pentatonik verbunden sind, wobei die „Gong“-Tonart (宮調) am häufigsten in Erscheinung tritt. Auf die westliche Taktart hin betrachtet ist der gerade Takt (2/4 und 4/4) das Übliche⁷⁸¹. Ausgehend von dem starken Einfluß der traditionellen Volkslieder wurden die modernen populären Lieder durch ein westliches Instrumentarium, das andere Möglichkeiten bot und die Gesamtwirkung erhöhte, bereichert.

Die große Identifikationsfunktion der taiwanesischen populären Musik, die von den japanischen Herrschern gefürchtet wurde, haben einige Musikwissenschaftler gründlich untersucht. Theodor W. Adorno, einer der ersten Forscher im populären Musikbereich, hat die Identifikationsfunktion 1932, genau in der Entstehungszeit der taiwanesischen modernen populären Musik, beschrieben:

„Der psychologische Mechanismus der Schlagerbildung wäre sonach narzißtisch, und dem entspräche die Forderung der beliebigen Nachsingbarkeit der Schlager. Indem jeder Hörer die Melodie, mit der er bearbeitet wird, sogleich nachsingen kann, identifiziert er sich mit den ursprünglichen Trägern der Melodie, gehobenen Persönlichkeiten, oder mit dem kriegerischen Kollektiv, das die Lieder anstimmt, vergißt darüber seine Vereinzelnung und empfängt die Illusion, entweder vom Kollektiv umfungen oder selber eine gehobene Persönlichkeit zu sein.“⁷⁸²

Später führte Adorno noch aus:

„Die Wirkung von Schlagern, genauer vielleicht ihre soziale Rolle, wird man umreißen dürfen als die von Schemata der Identifikation. ... Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, daß Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, daß sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte. ... Sie müßten sie haben. Sozial werden von den Schlagern entweder Gefühle kanalisiert, und dadurch anerkannt, oder sie erfüllen stellvertretend die Sehnsucht nach solchen.“⁷⁸³

Bei Hermann Rauhe behält die Identifikationsfunktion ebenfalls eine zentrale Stellung. Mittels einer sozialpsychologischen Analyse setzt er sich mit populärer Musik auseinander und kommt zu dem Ergebnis, daß *„Prozesse kollektiver Identifikation*

⁷⁸¹ Die ausführliche Darstellung und Beispiele dazu siehe Shyu Mei-Ling (1995). *„Asiatische Waisenkinder“ oder „Keine Angst vor nichts.“ Entwicklung und Umwälzung der populären Musik in Taiwan*, (MA) S. 30-34.

⁷⁸² T. W. Adorno (1984). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 18, S. 775.

⁷⁸³ T. W. Adorno (1989). *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 41.

wesentliche Voraussetzungen für die Popularität bilden“⁷⁸⁴, wobei der Star, der Text, populäre Musik und kollektives Gefühl der Fans die wichtigen Komponenten sind.

Die erwähnten Thesen treffen auf die populäre Musik in der japanischen Kolonialzeit Taiwans zu und können ihre Verbreitung in dieser „transitorischen Gesellschaft“⁷⁸⁵ erklären. Die transitorische Gesellschaft in Taiwan, die sich in den fünfzig Jahren japanischer Verwaltung herausgebildet hatte, wurde vielseitig durch die japanische Kultur beeinflusst. Dies geschah dadurch, daß die offiziellen Institutionen die taiwanische Bevölkerung in Politik und Wirtschaft unterdrückten. Wegen der Erfolglosigkeit der häufig versuchten und zum Teil heftigen Aufstände und der dann einsetzenden gemäßigeren Kultur- und Initiativenbewegung verharnte die taiwanische Gesellschaft in einer Zwangslage. Sie entwickelte „Para-Institutionen“, die als Subkultur mehr oder weniger geduldet werden. Funktion dieser Subkultur ist es, ein Ventil für die Verdrängungen zu schaffen, die infolge der von der offiziellen Kultur verordneten Tabus und Regelkanons zwangsläufig auftreten.“⁷⁸⁶

Wegen der Identifikationsfunktion, die im allgemeinen das Bürgertum benötigte, hat sich die Thematik der populären Lieder meistens auf Liebeslieder, Klagelieder, erzählende Lieder, realistische Lieder und Heimatlieder beschränkt. Wahrscheinlich um die bittere Realität zu verdrängen und keine lautstarke Unzufriedenheit über Politik und Unterdrückung aufkommen zu lassen, sind die realistischen Lieder nicht zahlreich. Das beliebte Lied „Ein arbeitsloser-Bruder“ (失業兄弟, Musikbeispiel 65), das die damals wirtschaftliche Armut beschreibt, blieb nicht von dem „Verbot“ durch die japanischen Herrscher verschont. Es ist das erste verbotene Lied in der taiwanischen populären Musikgeschichte. Mit der relativ sicheren Form der Anspielung blieb im Lied „Sonnenblume“ (向日葵, Musikbeispiel 66) und seiner Textzeile „den klaren blauen Himmel“ (青天白日) die Sehnsucht nach dem Vaterland „China“ unentdeckt⁷⁸⁷.

Immer mehr bezogen sich die populären Lieder auf traurige und unglückliche Liebesbeziehungen sowie Klagesituationen. Pfleger taiwanesischsprachigen Liedguts deuten diesen extrem hohen Anteil⁷⁸⁸ damit, daß sich die bedrückte Stimmung unter den Japanern bewußt auf solche Lieder übertrug⁷⁸⁹. Die traurige Tendenz der

⁷⁸⁴ H. Rauhe (1974). *Popularität in der Musik*, S. 39.

⁷⁸⁵ Die von Rauhe/ Flender in ihrem Buch *Popmusik* angeführte „transitorische Gesellschaft“ und die Argumentation des italienischen Soziologen Francesco Alberoni lassen sich auch auf die Situation in Taiwan beziehen. Siehe H. Rauhe/R. Flender (1989). *Popmusik*, S. 32ff.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 33.

⁷⁸⁷ Der im Text auftauchende Satz „den klaren blauen Himmel“ beschreibt die Farbzusammensetzung der Nationalflagge der chinesischen Republik.

⁷⁸⁸ Von den von Li Yunteng gesammelten, in der japanischen Kolonialzeit populären 101 taiwanesischsprachigen Liedern behandeln mindestens 51 gescheiterte Liebesbeziehungen. Daneben gab es noch die über bestimmte Situationen klagenden Lieder. Siehe Li Yunteng (李雲騰, 1994). *Sammlung kreativer taiwanesischsprachiger Lieder 101 Stücke* (台語創作歌謠集 101 首). Das Liederalbum mit Ziffern-Notation gilt als eine der umfangreichen Liedersammlung aus der japanischen Kolonialzeit.

⁷⁸⁹ Xiang Yang (向陽). Notizen von Freude und Traurigkeit - ausgehend von der „Traurigen Stadt“ der taiwanesischsprachigen populären Lieder (青春與憂愁的筆記 - 從台語歌謠的 „悲情城市“ 中走出), in: *Unitas* (聯合文學), 1991, August, Nr. 82, S. 91; Zhang Yongming (莊永明, 1994). *Erinnerung an die*

taiwanesischen populären Lieder in der japanischen Kolonialzeit ist durch das Schema: „Äußere Dinge - Menschenherz – Musik“, nämlich „Politik - Emotion - Sheng, Yin und Yue“, eine der typischen chinesischen Musikanschauungen, zu erklären. Die die Gesellschaft beherrschende japanische Kolonialpolitik versetzte die Emotionen der Taiwanesen in Unsicherheit und Bedrückung. Insofern spiegelte die Musik, die das Menschenherz darstellt, ebenfalls dieses bedrückte Gemüt wieder ähnlich wie in westlichen musikalischen Ausdruckmodellen. Dort heißt es: „*Musik ahme die psychischen Vorgänge des Menschen nach; der Verlauf von Gefühlen, Stimmungen, Verhaltensweisen habe modellhaften Charakter*“⁷⁹⁰.

taiwanesischen populären Lieder (台灣歌謠追想曲), S. 20.

⁷⁹⁰ H. Rösing (1977). *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*, S. 5.

VIII. Die Befestigung des Totalitarismus in der Musik

VIII. 1. Zwei Küsten der Taiwan-Straße

Nachdem sich der Bürgerkrieg zwischen der nationalistischen Partei und der kommunistischen Partei ausgetobt hatte, wurde am 01.10.1949 die Volksrepublik China gegründet. Am 10.12.1949 ist Chiang Kai-shek nach Taiwan geflohen. Seitdem sind die beiden Küsten der Taiwan-Straße eher als politische denn als geographische Orte zu verstehen. Wegen der verschiedenen politischen Systeme, oder besser gesagt, wegen der antagonistischen Erzfeindschaft zwischen Chiang Kai-shek und Mao Zedong, wurden China und Taiwan zur Trennung gezwungen. Die Kommunikation wurde von beiden Seiten abgebrochen, obwohl es in der Geschichte eine Zeit enger Beziehungen gegeben hat. Um die neu gegründete Herrschaft zu befestigen, wurde nicht nur auf dem kommunistischen Festland, sondern auch in der sogenannten demokratischen Republik China auf Taiwan ein totalitäres Regime errichtet. Die Musik wurde in beiden totalitären Systemen Werkzeug der Politik, nahm aber unter der Musikpolitik von Chiang und Mao eine unterschiedliche Entwicklung an den beiden Küsten der Taiwan-Straße. Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts haben die VR China unter der Reformpolitik von Deng Xiaoping (鄧小平) und Taiwan unter dem politischen Kompromiß von Jiang Jingguo (蔣經國) durch ansteigenden Druck von „außerhalb der Partei“⁷⁹¹ langsam auf ihre diktatorische Politik verzichtet. Seit dem Ende der 80er Jahre ist die Kommunikation zwischen den beiden Küsten wieder eröffnet. Im Zeitraum des absoluten Kommunikationsabbruchs unterlag die Musik auf beiden Seiten der Taiwan-Straße der Anweisungen des jeweiligen Regimes. Gegenteiliges waren nicht möglich.

VIII. 2. Festland China unter Mao-Regime

VIII. 2.1. Musikkampagne

In Vergleich zu den unruhigen Zeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte die Bevölkerung Chinas zwischen 1949-1966 unter der Herrschaft der kommunistischen Partei eine Periode des Friedens. Aber um die Intellektuellen gehorsam seiner Herrschaft zu unterstellen, hat Mao seine Diktatur durch viele Kampagnen und Machtkämpfe allmählich gefestigt, indem er Musik als seine politische Waffe nutzte.

⁷⁹¹ „Außerhalb der Partei“ (黨外) bedeutet die allgemeine Bezeichnung der Politiker, die alle damals gegen die nationalistische Partei waren.

Maos Musikpolitik galt für die kommunistische Partei vor 1949 nun in ganz China. Anfang der 50er Jahre unterwarf Mao den Film „Biographie Wu Xun“ (武訓傳, 1951)⁷⁹² und das Buch *Untersuchung über den „Traum von der roten Kammer“* (紅樓夢研究, 1954)⁷⁹³ scharfer Kritik. Ende des Jahres 1954 kritisierte der Schriftsteller Hu Feng (胡風) den „Vortrag“ (1942) in seinem Artikel „Meinung über das Problem der Literatur-Musik“ (關於文藝問題的意見書). 1955 startete Mao die Kampagne „Anti-revolutionäre Clique von Hu Feng“ (胡風反革命集團), um diesen und mit ihm verbundene Personen wegen anti-revolutionärer Tätigkeiten zur Rechenschaft zu ziehen⁷⁹⁴. Gleichzeitig wurde der Anti-Revolutionär der Musikszene zur Beseitigung aufgerufen⁷⁹⁵. In den anschließenden Verfolgungen versanken die Künstler im Schweigen der Angst. 1956 begann die „Kampagne der Hundert Blumen“ (百花齊放), um die Aktivität der Intellektuellen anzuregen, d.h. in den künstlerischen und wissenschaftlichen Bereichen wurde Freiheit bezüglich der politischen Einstellung angekündigt⁷⁹⁶. Zahlreiche Intellektuelle, die der neuen Meinungsfreiheit unter dem Mao-Regime vertrauten, äußerten unbefangen ihre Meinungen in ihren speziellen Bereichen und bezüglich der totalitären Herrschaft. Sie sahen die Falle nicht. 1957 folgte eine katastrophale Periode politischer Unterdrückung durch die „Kampagne gegen abweichlerische Intellektuelle“ (反右派鬥爭), um die sogenannten „giftigen Kräuter“ (毒草) auszumerzen. In der Musikwelt traf die Kritik z.B. die Komponisten Liu Xuean (劉雪庵, 1905-1985), Huang Yuanluo (黃源洛)⁷⁹⁷ und Wang Lisan (汪立三)⁷⁹⁸ als die typisch abweichlerischen Intellektuellen⁷⁹⁹. Sie haben die „Hundert Blumen“

⁷⁹² Wu Xun (武訓, 1838-1896) war ein Analphabet und hat später die kostenlose Schule für arme Kinder gegründet. Der auf der historischen Gestalt Wu Xun basierende Film „Biographie Wu Xun“ (武訓傳) wurde als Übereinstimmung mit bourgeoisen Gedanken in der damaligen Presse diskutiert. Seine beide Filmkomponisten mußten Selbsterkritik üben und gaben zu, daß die Filmmusik dem von Nie Er erschlossenen Weg folgen sollte. Die Professoren in The Central Conservatory of Music mußten Selbsterkritik üben, bezüglich der Tatsache, daß sie schon Lieder über Wu Xun geschrieben hatten oder seiner Gerechtigkeitsvorstellung zustimmten. Siehe *People's Music* (人民音樂), 1951, Nr. 10, S. 12-15. 1986 wurde Wu Xun rehabilitiert.

⁷⁹³ Der Literaturprofessor an der Universität Beijing Yu Pingbo (俞平伯), der das Buch *Untersuchung über den „Traum von der roten Kammer“* (紅樓夢研究) geschrieben hatte, wurde als bourgeoiser Idealist kritisiert.

⁷⁹⁴ Die Kampagne „Anti-revolutionäre Clique von Hu Feng“ (胡風反革命集團) bezog sich insgesamt auf 2100 Personen. 1958 wurden die Hu Feng-Mitglieder entlassen und gingen zur Feldarbeit. 1965 wurde Hu Feng zu vierzehnjährigem Gefängnis verurteilt und 1969 zu lebenslänglichem. 1979 wurde er rehabilitiert und 1985 starb er.

⁷⁹⁵ *People's Music*. Zur Beseitigung der Anti-Revolutionäre der Musikszene (肅清音樂界一切暗藏的反革命份子), in: *People's Music* (人民音樂), 1955, Nr. 10, S. 1.

⁷⁹⁶ Zhu Guilun (朱貴倫). Literarisch-musikalische Gedanken über Mao Zedong (毛澤東文藝思想), in: *Das Lexikon der Mao Zedong-Ideen* (毛澤東思想辭典, 1989), S. 187.

⁷⁹⁷ Am Anfang 1957 hat Huang Yuanluo (黃源洛) in „Diskussion über die Neue Oper“ (新歌劇討論會) die Meinung geäußert, daß die Oper sich auf Musik konzentrieren sollte und nicht der kommunistischen Führung unterzuordnen sei. Diese Meinung wurde in der „Kampagne gegen abweichlerische Intellektuelle“ als beispielhaft bourgeoiser Trend der Musikwelt disqualifiziert.

⁷⁹⁸ Wang Lisan (汪立三), Liu Shiren (劉施任) und Jiang Zuxin (蔣祖馨) haben den Artikel „Bewertungsfrage über einige Orchestermusik des Genossen Xian Xinghai“ (論對冼星海同志一些交響樂作品的評價問題) in *People's Music* (人民音樂), 1957, April, S. 34-40 veröffentlicht. In der

mißverstanden und vergessen, daß die „Hundert Blumen“ in der kommunistischen Herrschaft so verstanden werden zu sollen:

„Es ist sehr wohl möglich, musikalische Arbeit und Kompositionen zu kritisieren und Fehler aufzuweisen. ... Aber die 'Hundert Blumen' Kampagne ist nicht zu verstehen als Musikform zur neuen nationalen Musik des Anti-Sozialismus, oder zur Ablehnung der Dienstfunktion an Arbeitern-Bauern-Soldaten, noch als Überfluten mit den giftigen Kräutern der Bourgeoisie. Das ist zu kritisieren. Die „Hundert Blumen“ müssen unter der Maßgabe des sozialistischen Musiktrends entwickelt werden und nicht unter der Maßgabe bourgeoisen Musiktrends.“⁸⁰⁰

In dieser Kampagne wurde den Musikern hauptsächlich Folgendes vorgeworfen:

- 1) Unzufriedenheit über die musikalische Leitlinie der kommunistischen Funktionäre, z.B. Bürokratie, Dogmatismus und Funktionalismus in dem staatlichen Musikerverband.
- 2) Kritik an der Musikpolitik Maos, besonders bezüglich der Funktion: „Musik dient dem Volk“ dem „Vortrag“ gemäß.
- 3) Die Musiker, die keine gute Vergangenheit haben, z.B. sie hatten schon einmal mit „Taiwan“, der nationalistische Partei und der Bourgeoisie zu tun.
- 4) Sie sind „makellos“ im Musikbereich und fallen einfach Intrigen zum Opfer.

Während der von Mao geführten Bewegung „Großer Sprung nach vorn“ (大躍進, 1958) und der Schaffung der Volkskommunen wurden viele Massenlieder zur Propagierung der Bewegung komponiert. Man nannte sie komponierte „Volkslieder“⁸⁰¹. Das Scheitern der Bewegung⁸⁰² schwächte die Macht Maos⁸⁰³ zugunsten einer Liberalisierung der Musikpolitik. Sie fand ihren Ausdruck in den „Acht Gesetze zur Literatur-Kunst“ (文藝八條, 1961). Diese Acht Gesetze besagen⁸⁰⁴:

„Kampagne gegen abweichlerische Intellektuelle“ wurden sie als parteifeindliche Clique beschimpft, weil sie die seit Xian Xinghai gegründete Schaffensrichtung des sozialistischen Realismus ablehnten. Siehe Liu Fuan (劉福安). Wie ist die von Wang Lisan als Leiter gegründete parteifeindliche Clique gegen die parteiliche Literatur- und Kunstregelung (以汪立三爲首的反黨小集團是怎樣反對黨的文藝方針的), in: *People's Music* (人民音樂), 1957, Nr. 12, S. 15-20. Vgl. S. 134.

⁷⁹⁹ Es gab noch mehr als abweichlerische Intellektuelle kritisierte Musiker. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 503f.

⁸⁰⁰ Liu Zhiming (劉芝明). Folgt standhaft der sozialistischen Musiklinie (堅決走社會主義的音樂路線), in: *People's Music* (人民音樂), 1957, Nr. 12, S. 11.

⁸⁰¹ Tian Ying (天鷹, 1978). *Bewegung der chinesischen Volkslieder im Jahre 1958* (一九五八年中國民歌運動).

⁸⁰² Die drei Bewegungen, „Großer Sprung nach vorn“ (大躍進, 1958), Schaffung der Volkskommunen und „Generale Linie des Sozialismus“ (社會主義總路線), als „Drei rote Fahnen“ (三面紅旗) von Mao sind am Ende 1958 gescheitert und hatten die Hungersnot im Jahre 1960 zur Folge.

⁸⁰³ Im Dezember 1958 ist Mao als Staatschef zurückgetreten. Der Nachfolger war Liu Shaoqi (劉少奇).

⁸⁰⁴ Zhu Guilun (朱貴倫). Literarisch-musikalische Gedanken über Mao Zedong (毛澤東文藝思想), in:

- 1) Es soll folgende Leitlinie verfolgt werden: „Hundert Blumen blühen, hundert Schulen wetteifern“. Es soll nicht einseitig Ableitung von politischer Propaganda geschehen, sondern persönliche Kreativität und vielfältige Stilformen sind zu unterstützen.
- 2) Die Qualität der Werke ist zu erhöhen, d.h. die Gedanken der Musik sowie die künstlerische Qualität.
- 3) Das alte kulturelle Erbe ist kritisch zu übernehmen, ebenso ist die ausländische Kultur sich kritisch anzueignen.
- 4) Kritik zu Literatur und Kunst ist in rechter Weise zu üben. Es ist möglich, verschiedene Meinungen und Gedanken zu diskutieren
- 5) Zeit zu künstlerischem Schaffen ist zu garantieren; Arbeit und Freizeit aufeinander abzustimmen.
- 6) Begabten Personen sollen herangebildet und ermutigt werden, wobei ein angemessenes Honorarsystem zur Geltung kommt.
- 7) Die Literaten und Musiker haben sich zu solidarisieren und ihr Denken weiterhin zu korrigieren. Das Problem bezüglich der Literatur und Kunst soll durch die Diskussion und Praxis gelöst werden und nicht durch feindlichen Kampf und administrativen Befehl.
- 8) Führungsmethode und -stil sind zu verbessern. Die politische Führung soll sich nur auf die Gedankenführung, nicht auf die künstlerische Qualität beziehen.

Aber Mao benutzte die Musik als Werkzeug in seinem politischen Machtkampf und als Gegenangriff erließ er einige Anweisungen, die in Musikkreisen das Gefühl der Bedrohung ständig ansteigen ließen. 1963 warf er der Kunstabteilung vor, noch unter der Herrschaft Verstorbener zu stehen⁸⁰⁵; 1964 deutet er weiter an, daß die staatlichen Kulturverbände die parteilichen Befehle mißachteten und sich noch immer wie hohe Beamte und Mandarine gebärdeten⁸⁰⁶. Am 10.11.1965 wurde der von Yao Wenyuan (姚文元) geschriebene Artikel „Kritik an dem neuen historischen Drama: `Hairui wurde von seinem Amt entlassen“ (評新編歷史劇《海瑞罷官》) in der *Wenhui-Zeitung* (文匯報) veröffentlicht. Dieser Artikel galt als der zündende Funke für die Kulturrevolution⁸⁰⁷. 1966 begann die proletarische Kulturrevolution, die eigentlich dem

Das Lexikon der Mao Zedong-Ideen (毛澤東思想辭典, 1989), S. 192f.

⁸⁰⁵ Dieses findet sich in seiner am 12.12.1963 verkündigten ersten Anweisung. Siehe Zhu Guilun (朱貴倫). Literarisch-musikalische Gedanken über Mao Zedong (毛澤東文藝思想), in: ebd., S. 193.

⁸⁰⁶ Dies ist seine am 27.06.1964 verkündete zweite Anweisung. Siehe Zhu Guilun (朱貴倫). Literarisch-musikalische Gedanken über Mao Zedong (毛澤東文藝思想), in: ebd., S. 194.

⁸⁰⁷ Der Vizebürgermeister von Beijing Wu Han (吳晗) schrieb 1961 das Drama „Hairui wurde von seinem Amt entlassen“ (海瑞罷官), das danach als Libretto der gleichnamigen Pekingoper bekannt wurde. Die historische Figur Hairui, der treue Beamte des Kaisers Shizong der Ming-Dynastie (明世宗 1522-1566), hat dem Kaiser einen Fehler vorgehalten, deswegen wurde er entlassen. Aber später wurde er in seinem Amt rehabilitiert. Diese Handlung spielte gerade auf Mao an, weil er den Verteidigungsminister Peng Dehuai (彭德懷) wegen seiner Kritik an der Kampagne „Großen Sprung nach vorn“ entlassen hatte. Diese Pekingoper genöß große Beliebtheit und die Unterstützung der Gegner Maos. Entsprechend stieg

politischen Machtkampf diente, die aber die Entwicklung der Musik in China völlig erstickte. In der zehnjährigen Kulturrevolution sind nur revolutionäre Modell-Dramen (革命樣板戲), Texte und Gedanken Maos vertonenden „Zitat-Lieder“ (語錄歌, Yǔlǔgē) und die Kulturrevolution lobende Massenlieder zu hören. Diese musikalische Abnormität bis zum Tod von Mao's am 09.09.1976 dauerte bis zur Festnahme der Viererbande (四人幫) im Oktober 1976.

VIII. 2.2. Revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik

Mao's Idee - „Revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik“ - wurde erstmals im Jahre 1958 durch den Propagandaminister Zhou Yang (周揚) vorgestellt:

„Genosse Mao Zedong ordnet an, daß unsere Literatur einen revolutionären Realismus und eine revolutionäre Romantik in sich vereinigen solle. ... Diese rechte Anordnung wurde aufgrund der gegenwärtigen besonderen Lage und Notwendigkeit getroffen und soll als gemeinsame Kampfrichtung für alle Arbeiter der Literatur-Kunst gelten. ... Die Masse des Volkes vereinigt in sich in ihrem Kampf der Revolution und im Aufbau einen realistischen Geist und ein großartiges Ideal. Ohne den Geist der erhabenen revolutionären Romantik sind der kommunistische Stil unserer Zeit, unseres Volkes und unserer Arbeiterklasse nicht darzustellen. Man hat immer behauptet, Realismus und Romantik schließen einander aus. Wir aber glauben, daß sie entgegengesetzt sind und doch zusammen gehören. Ohne Romantik tendiert der Realismus leicht zu engstirnigem Naturalismus. Wir brauchen keinen Naturalismus, der zur Verzerrung und zur Vulgarisierung des Realismus führt. Andererseits entstehen aus der Romantik, wenn sie sich nicht mit dem Realismus vereinigt, leicht illusionäre Revolutionslogans oder intellektuelle Phantasie.“⁸⁰⁸

Von sowjetischem sozialistischen Realismus beeinflusst⁸⁰⁹, wurden die Begriffe „Revolution“ und „progressives Ideal“ übernommen, damit Literatur und Kunst in der

der Ärger der Machthaber. 1965 begann Yao Wenyuan (姚文元) mit der Kritik des Dramas von Wu und löste damit eine Welle der Kritiken gegen Wu aus.

⁸⁰⁸ Zhou Yang (周揚). Neue Volkslieder haben den neuen Weg der Gedichte erschlossen (新民歌開拓了詩歌的新道路), in: *Rote Fahne* (紅旗), 1958, Nr. 1, S. 35.

⁸⁰⁹ In der Erstausgabe der offiziellen Zeitschrift *People's Music* (人民音樂) vom September 1950 wurde die „Satzung des sowjetischen Komponistenverbands“ vom 25.04.1948 (蘇聯作曲家協會章程) vorgestellt. In ihrem Abschnitt „Allgemeiner Grundsatz“ wird Realismus folgendermaßen beschrieben: „Die Schaffensmethode der sowjetischen Musik ist der sozialistische Realismus. Um sozialistischen Realismus in der Musik zu verwirklichen, wird von den Komponisten verlangt, die in der Revolution sich entwickelnde Realität real, historisch und konkret darzustellen: die Künstler müssen das neue und progressive Lebensphänomen und die neue mitmenschlichen Beziehung unter dem Kommunismus sehen und in ihrer Musik widerspiegeln. Die reale, historische und konkrete Kunstdarstellung soll sich zugleich mit der erzieherischen Aufgabe an den Arbeitermassen verbinden, damit diese die restliche bourgeoise Identität überwinden und die kommunistische Identität annehmen können.“ Zitiert aus Zhou Jinmin (周晉民). Vom politischen Denken bis zur Schaffensrichtung: Ein historischer Überblick der siebzehnjährigen Musikkritik (從政治思想到創作方向: 十七年音樂批評的歷史回顧), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1992). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 236.

Gestaltung des revolutionären Realismus die Realität und die Idealität in der revolutionären Entwicklung darstellen könnten. Andererseits sollen Literatur und Kunst die Idealfigur, die wirklich im Kampf auftaucht, gestalten. Der revolutionäre Idealismus des Heldencharakters ist mit revolutionärer Romantik der Kunst zu repräsentieren, d.h. mit „herrlicher Sprache, kräftiger Tonart und heller Tonfarbe“⁸¹⁰. Lǚ Jì (呂驥), der damalige Chef des Musikerverbands, erklärte diese Schaffensmethode mit folgenden Worten:

„Revolutionärer Realismus verlangt, daß vom revolutionären Standpunkt aus die Grundlage des realen Lebens durch eine typische Figur eingehend enthüllt wird. Zur Widerspiegelung des realen Lebens sucht er die Verbindung mit revolutionärer Romantik. Ihre Verbindung ist sehr notwendig bezüglich ihrer Wirkung auf das Lebensziel und führt das Werk zur Realität des Lebens. Das Ideal des Lebens, die ideale Figur und der dem Ideal gewidmete Kampf werden elegant, vollendet und emotionsgeladen beschrieben...“

Die Schaffensmethode der revolutionären Romantik gibt der revolutionären romantischen Literatur-Kunst ihren speziellen Stil, der nicht nur vom Geist der revolutionären Romantik gekennzeichnet ist, sondern auch von der Form der revolutionären Romantik. ... Sie benutzt immer übertriebene, fiktive und sogar illusorische Ausdrucksmittel, um den starken revolutionären Geist darzustellen.“⁸¹¹

Diese Schaffensmethode fand Befürwortung, um Literatur und Kunst noch effektiver in den Dienst am Volk und am Sozialismus am Ende der 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zu stellen. Oder, anders gesagt: Es sollte gewährleistet werden, daß die Künstler ihre Werke gemäß der genannten Schaffensweise produzierten, um das Regime Mao's zu unterstützen. Die Künstler sollten⁸¹²:

- 1) die revolutionäre Lebensanschauung und das marxistisch-leninistische Denken unterstützen.
- 2) sich tief in die Massen hineingehen und von ihnen lernen.
- 3) sich selbst von dem Gedankengut der bourgeoisen Klasse befreien.

Man kann sagen, daß die revolutionäre Romantik dem musikalischen Schaffen, das zuvor auf den revolutionären Realismus beschränkt war, eine neue Möglichkeit eröffnet hat. Mit den damaligen politischen Kampagnen, wie z.B. „Großer Sprung nach vorn“

⁸¹⁰ Zhou Yang (周揚). Weg unserer sozialistischen Literatur-Kunst (我國社會主義文學藝術的道路), in: *People's Music* (人民音樂), 1960, Nr. 7-8, S. 14.

⁸¹¹ Lǚ Jì (呂驥). Mein Verständnis von der Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik (我對革命的現實主義和革命的浪漫主義相結合的理解). Zitiert aus Guo Naian (郭乃安). Die das Musikschaffen beeinflussende Theorie und Strömung (影響音樂創作的理論與思潮), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 405.

⁸¹² Chang Sumin (常蘇民). Diskussion über die Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik (試談革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合), in: *People's Music* (人民音樂), 1958, Nr. 6, S. 18.

und die Schaffung der Volkskommunen, wurde der Wille des Volkes auf irrationale Weise stimuliert, damit die von Mao entworfene „Illusion“ unter den Massen Platz greifen konnte. Unter der bitteren Realität der Armut mußten die Massen, geleitet von einem großartigen Ideal, die politischen Kampagnen fortsetzen, heldenhaft und ohne Angst vor gegenwärtigen Schwierigkeiten in anhaltendem Optimismus. Dieser große Graben zwischen Realität und Ideal mußte durch die Musik mit revolutionären und romantischen Ausdrucksmitteln überbrückt werden. Die in „Großem Sprung nach vorn“ entwickelten „Neuen Volkslieder“ (新民歌) stellten das von der proletarischen Klasse geschaffene Wunder dar und gestalteten es im Stil der auf dem revolutionärem Realismus gegründeten revolutionären Romantik.

Die angeblich unzähligen „Neuen Volkslieder“, die von den Massen willig mit immer neuen Texten gesungen wurden, sind also ein Beispiel der grundlegenden Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik. Die Texte zum heldenhaften Charakter der Massen, dem revolutionären romantischen Charakter der Massen also lassen sich in drei Typen darstellen⁸¹³:

1) Die Beschreibung von kühnem Mut, großartigem Willen und optimistischem Geist, z.B. das Volkslied von Hubei (湖北) „Terrassenfelder auf Terrassenfelder wie hohe Gebäude“ (層層梯田像高樓)

„Terrassenfelder auf Terrassenfelder sehen aus wie hohe Gebäude.

Sie sind nur neun Chi (尺) und neun Cun (寸) vom Himmel entfernt.

Die Hälfte von ihnen ruht über den Wolken, so daß der Reis im Himmel geerntet werden muß.“

2) Die Beschreibung der vollen Zuversicht des Menschen im Kampf mit der Natur, z.B. das Volkslied von Zhejiang (浙江) „Himmel und Erde müssen neu geordnet werden“ (天地要重新安排):

„Der Fluß wird begradigt,

der Berg wird geebnet.

Himmel und Erde müssen neu geordnet werden.

Wind, Regen, Donner und Blitz kommen wie auf einen Wink oder Zuruf.“

3) Die Beschreibung der kollektiven heldenmütigen Haltung der Massen gegenüber den Schwierigkeit im Kampf, z.B. das Volkslied von Henan (河南) „Nicht als Verlorener“ (不當敗將)

⁸¹³ Die im „Großen Sprung nach vorn“ entstandene Bewegung der „Neuen Volkslieder“ ist in der kommunistischen Musikgeschichte spärlich diskutiert worden. Der Grund liegt zum einen im Mißerfolg dieser Kampagne, zum anderen in der Übertreibung und Beschränkung der Thematik der Liedtexte. Diese „Neuen Volkslieder“ sind fast nur dem Text nach bekannt. Die drei Textgruppen siehe Tian Ying (天鷹, 1978). *Bewegung der chinesischen Volkslieder im Jahre 1958* (一九五八年中國民歌運動), S. 173ff.

„Die Erde ist drei Chi (尺) tief gefroren.

Es hat ein Zhang (丈)⁸¹⁴ geschneit.

Kalter Wind fährt durch Mark und Bein.

Wir sind aber nicht verlorenen.“

Nach dem Scheitern des „Großen Sprungs nach vorn“ blieben der revolutionäre Realismus und die revolutionäre Romantik als maßgebliche Schaffensanweisung weiterhin in Kraft. Die Lieder der Volkskomponisten Nie Er (聶耳) und Xian Xinghai (冼星海) wurden als Vorbilder für den revolutionären Realismus in Verbindung mit revolutionärer Romantik erneut analysiert⁸¹⁵. Während der Kulturrevolution bestätigte Jiang Qing (江青), die Ehefrau Mao's, die Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionäre Romantik als eine der zehn literarisch-künstlerischen Anweisungen⁸¹⁶, womit sie die Entwicklung des revolutionären Modell-Dramas (革命樣板戲) ihrer Kontrolle unterwarf. So entstand bis zum Ende der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts ein geradezu einheitlicher musikalischer Stil, gekennzeichnet durch die Verbindung von revolutionären realistischen Themen und Titeln und vertont in der Imitation des europäischen romantischen Musikstils. Zudem wurden als Motiv häufig die bekannten Massenlieder verwendet. Die meisten Werke der Zeit vor 1966 folgten dieser Regelung. Als Beispiel seien angeführt: Die Melodien zu „Marsch der Freiwilligen“ (義勇軍進行曲), „Am Fluß Songhua“ (松花江上) und „Ohne die kommunistische Partei gäbe es kein China“ (沒有共產黨就沒有中國) in der zweiten Symphonie „Anti-japanischer Krieg“ (抗日戰爭, 1959) von Wang Yunjie (王雲階), des weiteren die Melodie „Die drei Disziplinen und acht Vorschriften“ (三大紀律八項注意) in „Langer Marsch“-Symphonie (長征, 1962) von Ding Shande (丁善德) und die Melodien „Die drei Disziplinen und acht Vorschriften“ und „Der Osten ist rot“ (東方紅) in der ersten Symphonie „Wanxisha“ (浣溪沙, 1959)⁸¹⁷ von Luo Zhongrong (羅忠鎔). Die nicht betitelte zweite Symphonie von Ma Sicong (馬思聰) wurde nach einer revolutionären realistischen Inspiration - Mao's Gedicht „Erinnerung an Qine - Lousan-Paß“ (憶秦娥 — 婁山關) - komponiert. Während der Kulturrevolution gewann der revolutionäre Realismus, verbunden mit der revolutionären Romantik, in der von Jiang Qing

⁸¹⁴ Zhang (丈) ist eine Längenmaßeinheit von 3 1/3 Meter.

⁸¹⁵ Guo Naian (郭乃安). Revolutionäre und kämpferische Musiktradition (革命的戰鬥的音樂傳統), in: *Ausgewählte Studienartikel der Musik*, (音樂研究文選), Bd. II, S. 556-568; Li Quanmin (李全民). Lernanweisungen zum Massenliederschaffen des Genossen Xinghai (學習星海同志的群眾歌曲創作), in: ebd., S. 569-583; Chang Sumin (常蘇民). Diskussion über die Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik (試談革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合), in: *People' Music* (人民音樂), 1958, Nr. 6, S. 17.

⁸¹⁶ Die zehn literarisch-künstlerischen Anweisungen siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. II, S. 519.

⁸¹⁷ Die erste Symphonie „Wanxisha“ (浣溪沙) von Luo Zhongrong (羅忠鎔) basiert auf dem gleichnamigen Gedicht „Wanxisha“ von Mao und beschreibt den Kampf, das Leid und den Widerstand der Massen und den letztendlichen Triumph. Siehe S. 231.

unterstützten revolutionären Modellmusik an Deutlichkeit. Hier zur Anschauung die vier Sätze des „Gelber Fluß - Konzerts“ (黃河協奏曲, 1970), ein Arrangement der „Gelber Fluß - Kantate“ (黃河大合唱) von Xian Xinghai:

1. Satz „Gondellied im Gelben Fluß“ (黃河船夫歌) beschreibt die mutigen Bootsführer im Kampf mit den tobenden Wellen.
2. Satz „Lobgesang Gelber Fluß“ (黃河頌) preist die lange Tradition der Chinesen, wobei die Verwendung der Melodie vom „Marsch der Freiwilligen“ die Befreiung der Chinesen unter der kommunistischen Partei betont.
3. Satz „Zorn des Gelben Flusses“ (黃河憤) beschreibt das Leid, den Zorn und den Widerstand der Massen während des Eindringens des Feindes.
4. Satz „Verteidigung des Gelben Flusses“ (保衛黃河) beschreibt den starken Verteidigungskampf. Das Auftauchen des Motivs „Der Osten ist rot“ bringt die Musikentwicklung zum Höhepunkt und verbindet sich später mit der „Internationalen“, um den Triumph der von Mao geführten kommunistischen Partei zu verkündigen.

Die Zitate der bedeutenden Massenlieder wie „Der Osten ist rot“, „Internationale“ und „Marsch der Freiwilligen“ beziehen sich auf die Widerspiegelung der revolutionären Realität, so z.B. auf den großartigen Partieführer Mao, den kämpferischen Geist der proletarischen Klasse und die ehemals unterdrückten Massen. Der von Franz Liszt beeinflusste Musikstil intendiert einen prächtigen romantischen Klang zum Ausdruck der enthusiastischen revolutionären Romantik, siehe die Menge der schwierigen Oktavenakkorde im vierten Satz.

Das „Gelber Fluß - Konzert“ zeigt beispielhaft, wie die Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik in Übertreibung ausarten kann. Die folgende Kritik findet eine Erklärung für dieses Musikphänomen:

„In Theorie und Praxis wurden nicht die Verbindung des revolutionären Realismus und der revolutionären Romantik gepflegt, sondern die revolutionäre Romantik wurde übertrieben in Entsprechung zu den politischen Kampagnen im realen Leben, wie z.B. „Großer Sprung nach vorn“, Schaffung der Volkskommunen, „Neigung zum Aufbauschen eigener Leistungen“ (浮誇風)⁸¹⁸ und „kommunistische Neigung“ (共產風). Für die Musik liegt hier der Beginn der Ausuferung der revolutionären Romantik und diese setzte sich seit 1966 unaufhaltsam während der Kulturrevolution fort.“⁸¹⁹

⁸¹⁸ „Neigung zum Aufbauschen eigener Leistungen“ (浮誇風) bezog sich auf die Tendenz im „Großen Sprung nach vorn“. Die von Mao angeordneten übertriebenen Leistungen, z.B. „Mit einheimischer Methode schmelzt Stahl“ (土法煉鋼), „Essen braucht man nicht zu bezahlen“ (吃飯不要錢) und „Wie mutig man ist, wie reich die Erde produziert“ (人有多大膽，地有多大產), führten die Wirtschaft in der Katastrophe.

⁸¹⁹ Guo Naian (郭乃安). Die das Musikschaffen beeinflussende Theorie und Strömung (影響音樂創作的理論與思潮), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 406.

Der frühere Musikdirektor des Shanghai Conservatory of Music, He Lùting (賀綠汀) kritisierte die genannte Tendenz des Musikschaftens schon 1963 dahingehend, daß die Musik einen zwar prächtigen aber substanzlosen Klang habe. Es sah in der Großartigkeit jener Musik den Schein ohne echten Glanz, da sie allzu hohe Ziele erstrebe⁸²⁰.

Diese Gegenstimme He's blieb ohne Wirkung. Der Musikstil wurde bis in die Kulturrevolution zunehmend homogen. Der Kommentar eines taiwanesischen Komponisten Hsu Tsang-houi (許常惠, 1929-2001) besagt:

*„Beim erstmaligen Hören der Musik vom Festland China fand ich sie gut klingend, romantisch und leicht aufzunehmen. Aber alle weiteren Werke, die ich hörte, haben denselben Stil.“*⁸²¹

Der Grund für die lange Stagnation des Musikstils lag vor allem in der Politik. Neben den beschränkten kompositorischen Techniken der Komponisten⁸²² bestand der Grund in der beherrschenden musikästhetischen Beschränkung unter dem Mao-System⁸²³.

VIII. 2.3. Programmusik

Nach 1949 war die Musikwelt Chinas eine geschlossene bis auf den Austausch mit dem Ostblock, besonders mit Rußland. Bis Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts ist ein deutlicher Einfluß der Schdanovschen Musikpolitik in China zu beobachten⁸²⁴, dazu gehört die Favorisierung der Programmusik⁸²⁵. Schdanov kritisierte den Rückgang der

⁸²⁰ He Lùting (賀綠汀). Brief an Leitergenossen im Kulturministerium (致文化部領導同志的一封信, am 11.09.1963). Zitiert aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 411.

⁸²¹ Diskussion über den Vortrag „Die das Musikschaften beeinflussende Theorie und Strömung“ (影響音樂創作的理論與思潮) von Guo Naian (郭乃安), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 410.

⁸²² Vor der Gründung des VR China (1949) waren die meisten chinesischen Komponisten geprägt von den Stilformen europäischer Musik vor dem 20. Jahrhundert. Tan Xiaolin (譚小麟, 1911-1948), Schüler von Paul Hindemith, war eine Ausnahme. Nach der Gründung der VR China bis zum Ende der 70er Jahre galt die moderne westliche Kompositionstechnik als dekadent, so konzentrierten sich die Komponisten auf den Stil der Romantik.

⁸²³ Diskussion über den Vortrag „Die das Musikschaften beeinflussende Theorie und Strömung“ (影響音樂創作的理論與思潮) von Guo Naian (郭乃安), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 410.

⁸²⁴ Nach der Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts verschlechterte sich die Beziehung zwischen China und Rußland. Alle Musikkommunikationen mit dem Ausland wurde abgelehnt. Diese völlig isolierte Situation dauerte bis zum Ende der Kulturrevolution.

⁸²⁵ Gegenüber den vielen Musikwissenschaftlern, die die erzwungene Programmusik Chinas kritisierten, leugnete noch in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts der kommunistische Musikwissenschaftler Wang Yuhe den Einfluß Schdanovs auf die Programmusik Chinas. Er vertrat die These, daß die moderne chinesische Instrumentalmusik vom Anfang an auf der historischen Realität und den Bedürfnissen der Zuhörer gründe, da die Musik als eine Art nationaler Kunstform mit sozialer Funktion zu verstehen sei.

Programmmusik. Die Folge sei, daß die Erklärung eines Musikwerks nur bis zur Uraufführung reiche. Zuweilen wisse der Komponist selbst nicht, was sein Werk bedeute⁸²⁶. Dieser Vorwurf brachte die Absicht der totalitären Herrscher zum Vorschein, ein jedes Werk vor seiner Aufführung einer Erklärung zu unterziehen, da sonst das unkontrollierte Werk „unvorstellbare“ Wirkung auf die Gesellschaft ausüben könnte. Programmmusik diene in diesem Fall als einfache Erkennungsmöglichkeit und Zensur des möglicherweise Gefährlichen.

Wurzeln in der Musikpolitik Schdanovs nutzt das Mao-Regime also die Programmmusik als ein Instrument, das Denken des Komponisten während des Schaffensprozesses auf Gefahren zu überprüfen. Die Programmmusik soll demnach die politische Kampagne unterstützen und die Massen überzeugen. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erschien das Buch „Aufsätze zur Programmmusik“ (論標題音樂—論文集, 1960). Darin finden sich Übersetzungen von Artikeln aus der Zeitschrift „Sowjetische Musik“ (蘇聯音樂). Hier ein Ausschnitt aus der Vorstellung dieses Buche:

„Die bourgeoisen Musiker und Ästhetiker haben seit langem die `absolute Musik` der Programmmusik vorgezogen. Es ist ihre Absicht, die Gedanklichkeit aus der Musik zu entfernen. Musik als eine Art großes Denken umfassender Kunst, kann die programmatische Idee der Komponisten durch die konkrete musikalische Gestaltung verwirklichen und die Verbindung des Komponisten mit dem realen Leben widerspiegeln. Realistische Komponisten kämpfen immer um die musikalische Programmatik und die Darstellung der Kunstgestaltung des progressiven Ideals.“⁸²⁷

Es folgten drei Konferenzen über Programmmusik⁸²⁸ zur Hervorhebung ihrer Relevanz. Eine derartige Hervorhebung der Programmmusik erschien unnatürlich angesichts der Tatsache, daß diese eigentlich eine der wichtigen chinesischen Musiktraditionen ausmacht. Nach chinesischem Verständnis basiert der Ursprung der Musik darauf, daß „die äußeren Dinge die Menschenherzen erregen und das Gemüt bewegen, deswegen sich die Anregung im Sheng (聲) zeigt“⁸²⁹. Dieses Verständnis von Musikästhetik - Musik beschreibe die Bewegung des Gemüts - dominiert die Erklärung und Beschreibungen der Musik in der chinesischen Musikgeschichte⁸³⁰. Die Rezipienten

Siehe Wang Yuhe (汪毓和). Überblick und Bewertung der chinesischen symphonischen Musik in der jüngsten Jahrhunderthälfte (對半個多世紀以來中國交響音樂的回顧與評價), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1992). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 218.

⁸²⁶ Schdanov. „Ansprache auf der sowjetischen Musikkonferenz“ im Jahre 1948. Zitiert aus Zhang Hongdao (張洪島). Programmmusik und Programmatik (標題音樂與標題性), in: *People's Music* (人民音樂), 1959, Nr. 1, S. 35.

⁸²⁷ *People's Music* (人民音樂), 1960, Nr. 8, Rückseite der Titelseite. Zitiert aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 422.

⁸²⁸ Die drei Sitzungen über Programmmusik haben im April und August 1961 und zwischen April und Juni 1962 stattgefunden.

⁸²⁹ Siehe Teil I, Kapitel 1, die Erklärung über das Menschenherz.

⁸³⁰ Gemäß der Untersuchung des Musikwissenschaftlers Han entstand die betitelte Qin-Musik (die Musik für das siebenstimmige Zupfinstrument) mit Erklärung schon im Jahre 170 n. Chr. (in der Östlichen

sind an die betitelte Musik gewöhnt, von der sie explizit oder implizit Orientierung erhalten. Seit der Entstehung der chinesischen „Neuen Musik“ ist die Programmusik, trotz ihrer Abweichung von der traditionellen Musik, noch immer beliebt. Aber unter dem Mao-Regime müssen Literatur und Kunst das reale Leben widerspiegeln und der Politik dienen. So muß sich das Werk des Komponisten auf einen konkreten Inhalt beziehen, der dann musikalisch dargestellt wird. Die vom Komponisten gegebene Betitelung soll den Zuhörern helfen, den konkreten Inhalt zu verstehen und selbst zu überprüfen, ob der Komponist die Absicht seines Schaffens verwirklicht hat⁸³¹.

Die dreifachen Kontrollen über die Programmusik, nämlich die doppelte Selbstkontrolle des Komponisten: Auswahl des Themas und die musikalische Gestaltung sowie die öffentliche Beurteilung des Zusammenhangs von Thema und musikalischer Gestaltung, hinterließen die Musik als eine unkreative Kunstform:

- Der Titel bezog sich meist auf eine sichere Thematik, z.B. ein historisches Ereignis, eine Heldenfigur, das Lob des Vaterlandes oder eine Landschaft⁸³². Er zeigte an, von welcher Themengruppe das Denken des Komponisten abgeleitet war, bevor er komponierte. Einfach gesagt: der Komponist wußte, welches Thema er komponieren durfte. Die zweite Symphonie „Anti-japanischer Krieg“ (抗日戰爭, 1959) von Wang Yunjie (王雲階) gilt als Vorbild, weil nicht nur der Titel dem sicheren Thema entsprach, sondern jeder Satz noch eine deutliche Inhaltsangabe erhielt: 1) Widerstandskrieg (抗戰), 2) Bittere Erinnerung (苦難的回憶), 3) Partisanenkampf (游擊戰), 4) Feierlicher Triumph (歡慶勝利).

- Die musikalische Gestaltung spiegelt das Thema, d.h. beide stehen in einem deutlichen Verhältnis. Der Komponist soll selber kontrollieren und sich darum bemühen, die passende musikalische Gestaltung zu schaffen und nicht vom Thema abzuweichen. Ding Shande (丁善德) hat seine Überlegung zur musikalischen Gestaltung der Symphonie „Langer Marsch“ (長征, 1962) im folgenden angedeutet, worin seine Selbstkontrolle zu bemerken ist:

„Ich habe über den ‚langen Marsch‘, solch großartiges historisches Revolutionsthema, nachgedacht. Wie kann diese revolutionäre Geschichte mit der großartigen historischen Bedeutung durch eine symphonische Form dargestellt und widergespiegelt werden? Wie kann die rote Armee im ‚langen Marsch‘ in ihrem unerschütterlichen und entschlossenen Revolutionswillen und Revolutionsoptimismus geschildert werden? Wie kann das typische Phänomen im ‚langen Marsch‘ durch musikalische Gestaltung charakterisiert werden? Über diese inhaltlichen Fragen habe ich während meines kompositorischen Entwurfs permanent nachgedacht.“⁸³³

Han-Dynastie). Seitdem haben die Chinesen großes Interesse für betitelte Musik. Siehe Han Kuo-huang (1978). The Chinese Concept of Program Music, in: *Asian Music*, 1978, X, No. 1, S. 17-38.

⁸³¹ Zhang Hongdao (張洪島). Programmusik und Programmatik (標題音樂與標題性), in: *People's Music* (人民音樂), 1959, Nr. 1, S. 35.

⁸³² Durch die Liste der 86 Programmusiken, die zwischen 1958-1962 aufgeführt wurden, kann man einen Überblick über die typische Thematik erhalten. Siehe Wang Anguo (王安國). Chinesisches symphonisches Schaffen zwischen 1946-1976 (中國交響音樂創作 1946-1976), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 293.

⁸³³ Ding Shande (丁善德). Wie ich die Symphonie „Langen Marsch“ komponiert habe (我怎樣寫《長征

- Musikkritik⁸³⁴ zielt einerseits auf die politischen Kriterien, durch die das Musikwerk beurteilt wird. Andererseits fördern Musikgattungen die Politisierung und erleichtern die Befürwortung oder Beurteilung. Ausgehend von Mao's Motto „Musik dient dem Volk“, wird in der Programmmusik auf einfache Weise erkannt, ob die Musik den Weg des Realismus einhält. So kam es, daß im Mao-Regime die Programmmusik dominierte. Entsprechend wurde die absolute Musik als Produkt der bourgeoisen Klassen und *L'art pour l'art* abgetan. Derzeit sind nur acht unbetitelte Musikstücke aus der Mao-Ära gefunden worden⁸³⁵, darunter die Ouvertüre für Klavier von Zhu Gongyi (朱工一), die sogar in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts öffentlich verurteilt wurde⁸³⁶. Andererseits garantiert die Programmmusik keineswegs die Eindeutigkeit des Zusammenhangs von Thema und musikalischer Gestaltung. Einige nicht so konkrete Themen, z.B. „Erinnerung“ (回憶), „Kleines Lied“ (短歌), „Phantasie“ (幻想曲)⁸³⁷ und „Melodie des enthusiastischen Gedichts“ (狂詩曲) wurden als eine Möglichkeit zur Abweichung von der Realität verstanden, und es wurde gefragt: Was ist der Inhalt der „Erinnerung“? Was wurde inhaltlich in dem „kleinen Lied“ gesungen? Welches Gedicht ist gemeint? Über was wurde phantasiert?⁸³⁸ Die Musik unter dem Mao-Regime zentrierte sich also auf Programmmusik und auf das konkrete Thema, das nicht der Phantasie überlassen war, andernfalls brachte die Musikkritik den Komponisten und die Musik in Bedrängnis⁸³⁹.

Zu Anfang der 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gab es Stimmen zur Verteidigung der absoluten Musik dahingehend, daß sie eine Fülle der Schaffungsmöglichkeiten für den

》交響曲), in: *Music Explorations* (音樂探索), 1986, Nr. 1. Zitiert aus Guo Naian (郭乃安). Die das Musikschaffen beeinflussende Theorie und Strömung (影響音樂創作的理論與思潮), in: Liu (1990), ebd., S. 407.

⁸³⁴ Unter dem Mao-Regime gab es viele ungerechte Kriterien zur Musikkritik, die meist der Musik oder dem Komponisten ein politisches Etikett gaben, um sie oder ihn zu verurteilen. Einige wichtige Beispiele siehe Zhou Jinmin (周晉民). Vom politischen Denken bis zur Schaffensrichtung: Ein historischer Überblick der siebzehnjährigen Musikkritik (從政治思想到創作方向: 十七年音樂批評的歷史回顧), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1992). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 229-244.

⁸³⁵ Es könnten noch mehr unbetitelte Musikstücke während der Mao-Zeit komponiert worden sein. Die folgenden acht unbetitelten Musikstücke sind von bekannten Komponisten geschrieben: Ouvertüre von Zhu Gongyi (朱工一), die zweite Symphonie (nie aufgeführt) von Ma Sicong (馬思聰), Streichquartett von Wu Zuqiang (吳祖強), Klaviertrio und Etüde für Klavier von Du Mingxin (杜鳴心), Streichquartett und zwei Ouvertüren für Klavier von Qu Wie (瞿維).

⁸³⁶ Nachdem Zhu Gongyi die Ouvertüre für Klavier 1956 in der Zeitschrift *Musikkreation* (音樂創作) veröffentlichte, erhielt er viele Vorwürfe in der Zeitschrift *People's Music* (人民音樂). Man warf ihm vor, in seinem Werk kein Thema aus dem realen Leben bearbeitet zu haben. Dies könnte leicht von der Regelung des Realismus abweichen und zum Formalismus geraten.

⁸³⁷ Das Musikstück „Phantasie“ (幻想曲) von Sang Tong (桑桐) für Cellosolo.

⁸³⁸ Su Ke (蘇珂). Die Meinung über den Artikel „Warnung vor dem Gespenst 'L'art pour l'art'“ (對《警惕為‘藝術而藝術’的陰魂》一文的意見), in: *People's Music* (人民音樂), 1961, Nr. 7-8, S. 59.

⁸³⁹ Normalerweise durfte solche Musik nicht uraufgeführt werden, oder sie wurde gänzlich verboten. Aber schlimmer noch war, daß der Komponist selbst in der nachfolgenden politischen Kampagnen verurteilt wurde.

Komponisten bieten⁸⁴⁰ und sehr wohl auch einen „Inhalt“ haben können⁸⁴¹. Diese Kritik wollte darauf hinweisen, daß chinesische Komponisten die Programmmusik als eine besondere Musiktradition der gesamten chinesischen Kulturgeschichte, die zur Emotion tendiert und nicht zur Ansprache der Vernunft, nicht ablehnen. Sie wandte sich lediglich gegen die Handhabung der doktrinären Musikpolitik bezüglich der Programmmusik durch die kommunistische Partei. Aber die „leise“ Stimme des Komponisten hatte keinen Einfluß auf die von der politischen Macht bestimmte Tendenz der Programmmusik. Die Politiker der Mao-Ära wußten selbstverständlich, daß absolute Musik relativ schwieriger zu kontrollieren sei, nicht nur die Absicht des Komponisten entzieht sich der Kontrolle, sondern auch die Rezeption der Zuhörer. Sie fürchteten die von ihnen nicht verstandene absolute Musik und die nicht vorausberechenbare Wirkung und argwöhnten versteckte, kritische, politische Anschauung in der Musik. Kurz vor dem Ende der Kulturrevolution⁸⁴² wurde die Diskussion über Programmmusik und absolute Musik wieder aufgenommen, wobei sie als ein politisches Werkzeug diente, den damaligen Premier Zhou Enlai (周恩來) zum Zurücktritt zu zwingen⁸⁴³. In dieser Diskussion, um eine „mit der literarisch-künstlerischen Revolution eng verbundene Sache“ und um einen „großartigen Kampf zwischen der marxistischen, literarisch-künstlerischen Anschauung und den bourgeoisen revisionistischen literarisch-künstlerischen Anschauung“⁸⁴⁴ wurden mit der sogenannten bourgeoisen Musik gänzlich gebrochen. Die klassische Musik europäischer Konzerte galt als Überbau der bourgeoisen Gesellschaft⁸⁴⁵. Damit wurden die Stimmen abgelehnt, die dieser Musik, obwohl ohne Handlung und Thema, doch Gesundheit und Klarheit bescheinigten⁸⁴⁶. Beethoven galt als das typische Beispiel eines Komponisten, der das

⁸⁴⁰ Lu Huabo (陸華柏). Über das Problem des musikalischen Inhalts (試談音樂的內容問題), in: *People's Music* (人民音樂), 1962, Nr. 3, S. 13. Lu vertritt die Meinung, daß eine programmatische Regelung zur Tradition der nationalen Musik gehöre. ... Aber neben der Befürwortung der Programmmusik sollte die absolute Musik ihr Recht haben. ... Sie habe ihren eigenen Charakter, weil sie, ohne die Beschränkung auf den konkreten Inhalt, das musikalische Denken breiter, tiefer und konzentrierter darstellen könne.

⁸⁴¹ Liu Jilin (劉季林). Über das Musikschaffen, Thema und Inhalt (雜談音樂創作、標題和內容), in: *People's Music* (人民音樂), 1962, Nr. 7, S. 16. Liu vertritt die Ansicht, daß das Programm für ein Werk nichts anderes als eine Anweisung für den Inhalt sei. Ein Werk ohne Titel oder Beschreibung sei deswegen nicht ohne Inhalt. ... Es sei unangemessen, daß jemand, vom Programm ausgehend, ein Werk kritisiere.

⁸⁴² 1973 haben die London Philharmonie, die Wiener Philharmonie und die Philadelphia Philharmonie die VR China besucht. Es schien ein Vorzeichen für das kulturelle Tauwetter zu sein. Niemand hat geahnt, daß die Programmmusik wieder zum politischen Kampfmittel werden würde.

⁸⁴³ Am Ende 1973 haben die „Viererbande“ (四人幫) die „Diskussion über Programmmusik und absolute Musik“ geführt, um die indirekt den Premier Zhou Enlai zu kritisieren.

⁸⁴⁴ Chu Lan (初瀾). Eine beachtenswerte Diskussion (應當重視這場討論), in: Sanlian Verlag (三聯書店, hrsg., 1974). *Diskussion über die Frage der Programmmusik und der absoluten Musik* (關於標題音樂、無標題音樂問題的討論), S. 1.

⁸⁴⁵ Am Anfang der Gründung der VR China galt die europäische klassische Musik als Vorbild. Aber seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sie langsam ihre hochgeschätzte Stellung verloren, siehe besonders die Kritik an Beethoven.

⁸⁴⁶ Chu Lan (初瀾). Eine beachtenswerte Diskussion (應當重視這場討論), in: Sanlian Verlag (三聯書店, hrsg., 1974). *Diskussion über die Frage der Programmmusik und der absoluten Musik* (關於標題音樂、無標題音樂問題的討論), S. 2.

Denken der bourgeoisen Humanität befürwortete. In der „Klassen übergreifenden“ Liebe, die in der „Ode an die Freude“ in der 9. Symphonie zum Ausdruck gebracht wird, sah man die Identität mit der konfuzianischen Humanität, die sich in Begriffen „Ren“ (仁, Humanität), „He“ (和)⁸⁴⁷ und „Li“ (禮) niederschlägt. Die bourgeoise Programmmusik, besonders die Musik des Impressionismus⁸⁴⁸ und andere modernere Musik, bewertet als verfallende Musik der bourgeoisen Klasse, wurde in die Diskussion hineingezogen. Ihr gegenüber galt der Vorwurf, sie stelle das „chaotische, degenerierte Leben und die dekadente Sentimentalität der bourgeoisen Klassen“ dar⁸⁴⁹. Es wurde sogar erwogen, die Musikkritik in der Klassenanalyse zu verankern⁸⁵⁰, damit Klarheit gewonnen werde über den Inhalt des in der bourgeoisen Musikwelt produzierten Musikwerks.

Diese absurde Beurteilung der europäischen Programmmusik und absoluten Musik⁸⁵¹ wies darauf hin, daß unter der totalitären Herrschaft Musik als politisches Werkzeug gebraucht und mißbraucht wurde. Die Befürwortung der Programmmusik seit der 50er Jahren des 20. Jahrhunderts und die gänzliche Ablehnung von der sogenannten bourgeoisen Musik in der Kulturrevolution zeigten nur, daß die kommunistische Musikpolitik seit dem Vortrag von Mao immer widersinniger, unrationaler wurde und als eigenes politisches Kampfwerkzeug galt.

VIII. 2.4. Nationalität unter dem Slogan „das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“

Chinesische Nationalität in der Musik⁸⁵² wurde von einigen Pionieren der chinesischen „Neuen Musik“ seit dem 20. Jahrhundert diskutiert, wobei unter dem unaufhörlichen Eindringen der europäischen Musik die moderne chinesische Musik einen eigenen Weg finden sollte. Diese Diskussion galt als ein Experiment, in dem die chinesische Musik den eigenen Weg einer „richtigen“ Entwicklung herausbildete. Mao Zedong verriet

⁸⁴⁷ Siehe S. 26.

⁸⁴⁸ Die heftige Kritik an der Musik des Impressionismus begann schon 1963. Yao Wenyuan (姚文元), ein Mitglied der „Viererbände“, veröffentlichte den Artikel „Beachtet doch bitte eine neue und einzigartige Meinung“ (請看一種新穎而獨到的見解) in *Wenhui-Zeitung* (文匯報), um darin das Buch *Monsieur Croche Antidilettante* von C. Debussy zu kritisieren. Die vorurteilsgeprägte Stellungnahme Yao's wurde vielfach kritisiert, u.a. von dem berühmten Komponisten He Lüting (賀綠汀), der dann in der Kulturrevolution deshalb ins Gefängnis geworfen wurde. Siehe Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. II, S. 631.

⁸⁴⁹ Chu Lan (初瀾). Das Wesen erfassen und bis in die Tiefe kritisieren (抓住實質深入批判), in: *Diskussion über die Frage der Programmmusik und der absoluten Musik* (關於標題音樂、無標題音樂問題的討論, 1974), S. 9.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 10.

⁸⁵¹ Von der Kritik betroffen waren europäische Komponisten, z.B. J. S. Bach, L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Chopin, J. Strauss (Sohn), C. Debussy, I. Stravinsky und D. Schostakowitsch sowie die Zwölftonmusik siehe Han Kuo-huang (韓國鎭, 1985). Programmmusik und die Musikpolitik des VR China (標題音樂與中共政策), in: *Vom Westen zum Osten* (自西徂東, Zi Xi Zu Dong), Bd. II, S. 146-150.

⁸⁵² Siehe Teil II, V.I. „Nationale Musik - Begriff und Zweifel“.

seine Lösung dieses Problems und seine politische Absicht hinsichtlich der Nutzung der Musik schon im „Vortrag“, nämlich die Synthese von traditioneller chinesischer Musik und ausländischer progressiver Musik⁸⁵³. Diese Andeutung führt er weiter in seiner „Ansprache an die Musikarbeiter“ (同音樂工作者的談話, 1956) an:

„Bezüglich der Musik ist es möglich, ausländische vernünftige Regelungen zu übernehmen und ausländische Musikinstrumente zu benutzen. Aber die Musik muß mit dem nationalen Charakter übereinstimmen. Wir müssen unseren eigenen, speziellen Stil haben, der einzigartig ist. ... In der Kunst soll man einige ausländische Dinge auf der Basis der chinesischen Kunst aufnehmen, um die eigene Kreativität zu befruchten.“⁸⁵⁴

Der damalige Premier Zhou Enlai (周恩來) hat 1963 gemeinsam mit Mao die Anweisung zur Musik erlassen, die unter dem Slogan „Revolutionierung, Nationalisierung und Popularisierung“ (革命化、民族化、群眾化) die Forderungen des Systems nochmals verfestigte. Der Inhalt dieser Anweisung bezog sich auf die Frage: Wie kann die Musik den sozialistischen Geist noch besser spiegeln und der sozialistischen Revolution und dem sozialistischem Aufbau noch besser dienen? Wie können die Musikarbeiter kritisch die nationale Musiktradition fortsetzen und entwickeln? Wie können die Musikarbeiter noch sich enger mit den Massen und den Arbeitern-Bauern-Soldaten verbinden?

1964 hat Mao in seinem Brief „Meinung zu The Central Conservatory of Music“ (對中央音樂學院的意見) in aller Deutlichkeit den Slogan „das Alte zum Nutzen des Zeitgenössischen, und das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“ (古為今用, 洋為中用) genannt. Es gilt, das Gute im Alten zu behalten und ihm eine moderne Bedeutung zu geben; das Westliche⁸⁵⁵ unterstütze das Chinesische, um eine gegenwärtige chinesische Musik zu schaffen. Seitdem besteht die Entwicklung der Musik in der VR China aus drei Komponenten, nämlich: Programmmusik als Gattung mit den Stilformen des revolutionären Realismus und der revolutionären Romantik. Diese chinesisch-westliche Synthese charakterisiert die wieder geschaffene Nationalität der chinesischen Musik.

Aber was ist eigentlich der nationale Stil der chinesischen Musik? Diese Frage bezog sich nicht einfach auf den von Politikern immer in Slogans angedeuteten und auf die verbale Information beschränkten Sinn, nämlich auf „nationale Form“ oder „nationalen Geist“, sondern auf die komplizierte musikalische Entwicklung, die stark von dem politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Kontext beeinflusst wurde und wird. „Nationalität“ ist deswegen als ein kontinuierlich sich anreichernder Musikbegriff mit

⁸⁵³ Siehe S. 182.

⁸⁵⁴ Mao Zedong. Ansprache an die Musikarbeiter (同音樂工作者的談話, am 24.08.1956). Die Rede wurde in *People's Music* (人民音樂), 1979, Nr. 9, S. 2 wieder veröffentlicht.

⁸⁵⁵ Mao hat in keiner Rede angedeutet, was das „gute Westliche“ sei. Aber man kann annehmen, daß er nicht die seit der Zwölftonmusik entwickelten westlichen Musik meinte.

zeitlichem Impuls zu verstehen:

„Was ein nationaler Stil in der Musik sein soll, scheint weniger selbstverständlich als fragwürdig zu sein. Ein nationaler Stil in der Musik ist eine historisch und ästhetisch veränderliche und unterschiedlichen Auslegungen unterworfenen Kategorie, die leicht zu auf irrationalen nationalistischen Affekten beruhender Ideologie führt.“⁸⁵⁶

Die Volkskomponisten, Nie Er (聶耳) und Xian Xinghai (冼星海), stellten die vorbildliche Nationalität in ihrer Musik dar: volkstümliche Melodien mit westlicher kompositorischer Technik. Die von ihnen „geschaffene“ Musiknationalität wurde nach wie vor von den kommunistischen Herrschern befürwortet, und es entstand ein Modell des nationalen Musikstils der Mao-Ära: Kommunistische Volkslieder bieten das Material für die Melodien, die - meist pentatonisch - sich an westlichen Elementen orientieren und somit einen charakteristischen nationalen Musikstil schaffen. Die Musikwerke der „nationalen Musik“⁸⁵⁷ und der chinesischen „Neuen Musik“ der Mao-Ära repräsentieren also konkret, konservativ und unreflektiert das Programm der musikalischen Nationalität unter ideologisch bestimmter Nutzung westlicher Musik im Dienste einer modernen nationalen chinesischen Musik. Dem gegenüber stehen die Werke der seit den 80er Jahren tobenden „Neuen Wellen-Kompositionen“, die musikalische Nationalität in individuellen Idiomen und ästhetischen Gedanken relativ abstrakt in Diskontinuität mit der Tradition darstellen⁸⁵⁸.

1) Unter nationaler Musik ist zu verstehen, daß das Nationale als Kern sich mit den Faktoren westlicher Musik verbindet, die ihm nützlich sind. Die von Liu Tianhua (劉天華) in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts versuchte Reform der traditionellen Musik zeigt vorbildhaft, wie die Vorteile westlicher Musik(instrumente) zum Nutzen der Reform übernommen wurden⁸⁵⁹. Nie Er hat als Volkskomponist schon in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts volkstümliche Melodien für kleines nationales Orchester arrangiert, um zur Fortsetzung der nationalen Musik beizutragen⁸⁶⁰. Nach der Gründung der VR Chinas wurde die Entwicklung der nationalen Musik von Staat unterstützt, um das neue Leben der Massen darzustellen. Dies spiegelt sich in den Worten des Komponisten Ma Ke (馬可, 1918-1976):

„Von der Entnahme des Guten der nationalen Musik ausgehend, wird aufgrund des

⁸⁵⁶ Zhang Que (1992). *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas*, S. 60.

⁸⁵⁷ Die nationale Musik, die zur Zeit in der VR China als populär gilt, bezieht sich hier auf die traditionelle chinesische Musik.

⁸⁵⁸ Chen Yi (陳怡), die „Neue Welle“-Komponistin, deutete in ihrem musikalischen Stil an, daß sie nicht etwa direkt aus überliefertem Material der traditionellen chinesischen Musik schöpft, sondern deren spezifischen ästhetischen Charakter mit neuen Ideen und neuen Techniken verbindet. Z.B. belebt sie die imponierende Kraft des Totem der Urgesellschaft, die Stattlichkeit des Kunststils der Han-Dynastie, das Dynamische der schwung-, und kunstvollen Kalligraphie der Tan-Dynastie. Das ausführliche Zitat von Chen siehe Zhang (1992), ebd., S. 67f.

⁸⁵⁹ Siehe S. 159.

⁸⁶⁰ Siehe S. 128.

neuen realen Lebens die neue nationale Musik geschaffen, die den geistigen Zustand der Volksmasse darstellen kann.“⁸⁶¹

Ausgehend von dem Urteil der „Rückständigkeit der traditionellen chinesischen Musik“ und ausgerüstet mit dem Slogan Mao's „das Westliche zum Nutzen der Chinesischen“ sollen zuerst die nationalen Musikinstrumente reformiert werden:

„Obwohl die Möglichkeiten unseres nationalen Orchesters so reichhaltig sind, bestehen in ihm noch viele Unzulänglichkeiten und Rückständigkeiten, wenn es sich heute kontinuierlich entwickelt: z.B. die unreinen Lautklänge, der eingeschränkte Tonumfang, die unbequeme Modulation und die ungleichmäßige Lautstärke der nationalen Instrumente. Obwohl, wie schon gesagt, die Darbietungsformen des nationalen Orchesters vielfältig sind, sind sie doch meist auf mittelgroßes oder kleines Zusammenspiel oder Solo beschränkt. Solche mittelgroßen und kleinen Darbietungsformen genügen heute den Erfordernissen einer nationalen Musik des Volkes nicht mehr. Unser Land befindet sich derzeit auf einem sozialistischen Höhepunkt, auf dem der großartige und reiche Lebensinhalt nach entsprechender Darbietungsform verlangt.“⁸⁶²

In den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts fand eine Serie von Konferenzen zur Reform der nationalen Musikinstrumente statt, in deren Folge für die Musikinstrumente ein Standardton (A=440) und die Anwendung der temperierten Stimmung in Anlehnung an den Gebrauch westlicher Musikinstrumente festgelegt wurden⁸⁶³. Darüber hinaus haben die Professionalisierung der nationalen Musiker und die Verankerung der nationalen Musik in den Hochschulen entscheidend zur Entwicklung beigetragen: Die vielen in der Hochschule herangebildeten Musiker und die professionellen Musiker waren gleichzeitig die Komponisten und schrieben die Solo-Instrumentalstücke, die zu ihren speziellen Bereichen gehörten. Diese Werke, die meist aus traditionellen Melodietypen (曲牌) weiter entwickelt oder von vokalen Stücken arrangiert wurden⁸⁶⁴, bringen den Charakter und die Darstellungskraft der Instrumente zum Vorschein, geraten aber leicht zu Werken, in denen der technische Ausdruck dominiert. In den vielen Solo-Instrumentalstücken, die meist für Erhu (二胡, zweisaitige chinesische

⁸⁶¹ Guo Naian (郭乃安). Die das Musikschaffen beeinflussende Theorie und Strömung (影響音樂創作的理論與思潮), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1990). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 404.

⁸⁶² Yang Jingming (楊競明, 1957). *Nationale Musikinstrumente in Ordnung bringen und reformieren* (民族樂器的整理與改革), S. 73. Ich zitiere aus Han Kuo-huang (韓國鏞, 1990). *Musikschriften von Han Kuo-huang* (韓國鏞音樂文集), Bd. I, S. 121.

⁸⁶³ Es gab vier wichtige Konferenzen in Beijing, in den Jahren 1954, 1959, 1961 und 1964 und eine im Jahre 1958 in Shanghai. Der ausführliche Bericht siehe Han Guo-huang (韓國鏞, 1990). Die Reform der nationalen Musikinstrumente (民族樂器的改良), in: Han, ebd., S. 133ff; Wang Yuhe (汪毓和, 1991). *Abriß der chinesischen modernen Musik* (中國現代音樂史綱), S. 68ff.

⁸⁶⁴ Zum ausführlichen Repertoire siehe Wang (1991), ebd., S. 147ff; Feng Guangyu (馮光鈺). *Recollections of the Chinese Modern Composition for Traditional Instruments* (二十世紀中國現代民樂創作), in: *Explorations in Music* (音樂探索), 1999, Nr. 1, S. 4f.

Kniegeige), Bambusflöte (梆笛), Pipa (琵琶, chinesische Laute mit vier Saiten) und Zheng (箏, zitherähnliches vielsaitiges Instrument) geschrieben sind, besteht der nationale Musikstil einfach in der volkstümlichen Melodie, während die westlichen Elemente in der Anwendung der musikalischen Form, der tonalen Harmonie oder Polyphonie und der Instrumentalbegleitung zu erkennen sind. Das Pipa-Solostück „Tanzmusik des Yi-Stamms“ (彝族舞曲) von Wang Huiran (王惠然, *1936) aus dem Jahre 1960 wurde mit den volkstümlichen Melodien des Yi-Stamms „Tanzmusik der Zigarettendose“ (煙盒舞曲) und „Melodie von Haicai“ (海棠腔) als Grundmaterial komponiert, wobei die geschickten Vorschläge den typischen Pipa-Stil charakterisierten. Die rechte Hand spielt den von der westlichen Harmonie beeinflussten Akkord, manchmal gleichzeitig mit dem Zupfen des Daumens auf der inneren Saite und Tremolo mit den anderen vier Fingern auf den äußeren Saiten. So entstand eine dreistimmige Polyphonie.

Versuche von westlicher Kammermusik mit nationalen Musikinstrumenten begannen in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts⁸⁶⁵. Der Komponist Lu Huabo (陸華柏, 1914-1994) hatte zuerst die Idee, ein Trio für Erhu, Sangxing (三弦)⁸⁶⁶ und Klavier zu komponieren und erklärte seine Ansicht: *Das Zusammenspiel der drei Musikinstrumente hat die Interpretationserweiterung der nationalen Musikinstrumente zum Ziel, eine Entwicklung im Bereich der Harmonie und des Kontrapunktes.*⁸⁶⁷ Des weiteren unternahm Hu Dengtiao (胡登跳, *1926) seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts den aufschlußreichen Versuch einer Folge von Kompositionen für fünf nationale Saiteninstrumente in Form eines westlichen Quintetts, für Erhu, Yangqin (揚琴, Hackbrett), Pipa, Ruan (阮, drei- oder viersaitiges Zupfinstrument) und Zheng.

Einen Fortschritt bedeutete auch die Aneignung der westlichen Solo-Konzertform, in der sich ein nationales Solo-Instrument mit dem westlichen Orchester verbindet, wie z.B. das Pipa-Konzert von Wu Zuqiang (吳祖強), Wang Yanqiao (王燕樵) und Liu Dehai (劉德海) aus dem Jahre 1973. Die Komponisten wählten die damals als „steif“ betrachtete Pipa⁸⁶⁸ zum Soloinstrument in ihrem Pioniersversuch mit einem Konzert, das von dem Film „Kleine Schwester von dem Grasland“ (草原小姊妹) inspiriert wurde. Das Konzert beschreibt, wie zwei kleine mutige mongolische Mädchen die kommunale Herde im Unwetter beschützen, in vier Sätzen: 1) Das Vieh auf die Weide führen 2) Das Kampf im Unwetter 3) In der Kälte der Nacht weiterziehen 4) Die Sorge um die Partei im Herzen und zehntausend rote Blüten aus der Erde. Die pentatonische Melodie basiert auf dem Titelsong des Films und auf dem von einer mongolischen

⁸⁶⁵ Nach chinesischer Tradition bedeutet Zusammenspiel, das jedes der nationalen Instrumente die gleiche Melodie spielt. Z.B. Jiangnan Sizhu (江南絲竹) bedeutet das in dem Unterlauf des Flusses Yangtse populäre volkstümliche kleine Orchester. Si bezieht sich auf das Seidensaiteninstrument und Zhu auf Bambusflöte. Jiangnan Sizhu gilt als der Vorgänger des modernen nationalen Orchesters und der Kammermusik.

⁸⁶⁶ Sangxing (三弦) ist ein Zupfinstrument mit drei Saiten.

⁸⁶⁷ Wang Yuhe (汪毓和, 1991). Abriß der chinesischen modernen Musik (中國現代音樂史綱), S. 180.

⁸⁶⁸ B. Mittler (1993). *Dangerous Tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 270. In dem Interview mit Mittler äußerte der Komponist Wu Zuqiang, daß die Pipa damals als ein steifes Musikinstrument galt.

Melodie arrangierten Massenlied „Herzlichen Glückwunsch und langes Leben für unseren Führer Mao“ (敬祝毛主席萬壽無疆). Den westlichen Einfluß erkennt man leicht durch die einfachen Harmonien und die Sonatenform. Trotz des „gesunden“ Themas und der Verwendung der Melodie des Mao-Liedes wurde das Pipa-Konzert während der Kulturrevolution gebannt, weil es nicht die von Jiang Qing angeführte Musikaktivität entsprach. Erst 1976 wurde es uraufgeführt.

Nachdem 1953 das erste nationale Rundfunkorchester, das Volkstudio Beijing gegründet wurde⁸⁶⁹, entwickelte sich die Besetzung nach Vorbild des westlichen Orchesters und des russischen nationalen Orchesters mit dem Ziel einer Integration der fundamentalen Streich- und Zupfinstrumente und der Blas- und Schlaginstrumente. Solch neues und großes Nationalorchester zur Darstellung des nationalen Geistes entsprach dem Selbstverständnis des Staates als eines modernen und lebendigen. Nationale Orchesterwerke wurden meist auf der Basis der traditionellen nationalen Musik arrangiert. Auskomponierte Orchesterwerke sind nicht viele vorhanden. Sie sind charakterisiert durch westliche Polyphonie, einen modernen Orchesterstil und Mao-Slogans verhaftet. Diese Werke, sowie die oben dargestellten nationalen Musikgenres wurden unter dem Mao-Regime systematisch gefördert und entwickelten sich zwangsläufig gemäß der Anweisung Mao's - „das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“ - zu einem unveränderlich modernen Typ gegenüber der als „Museumsmusik“ betrachteten japanischen traditionellen Musik⁸⁷⁰.

2) Chinesische „Neue Musik“. Die Vorläufer der chinesischen „Neuen Musik“ haben meist europäische Musik im Ausland studiert und vertraten eine mehr oder weniger kritische Meinung gegenüber der traditionellen chinesischen Musik. Ihre Kompositionen sind offensichtlich an der westlichen kompositorischen Technik orientiert; charakteristisch sind die chinesische pentatonische Melodie. Dieser Weg war Anlaß zur Sorge für den damals drei Jahre in China lebenden russischen Komponisten Alexander Tcherepnin (1899-1977)⁸⁷¹. Seiner Ansicht nach schadete der westliche Musikcharakter der Originalität der chinesischen „Neuen Musik“⁸⁷². Er organisierte einen Wettbewerb für Komposition, um das Werk zu fördern, das in chinesisch nationalem Stil,

⁸⁶⁹ Damals hatte das nationale Orchester 35 Mitglieder; zur Zeit schon über 80.

⁸⁷⁰ Bezüglich des Einflusses der europäischen Musik auf asiatische Länder sind drei Reaktionstypen zu unterscheiden: 1) Typ Ablehnung: praktiziert in Indien, als Ablehnung aller ausländischer Musikeinflüsse ab. 2) Typ Separation: praktiziert in Japan. Westliche Musik existiert separat von traditioneller japanischer Musik. 3) Typ Synthese: praktiziert in China. Traditionelle chinesische Musik und westliche Musik wurden miteinander verbunden und beeinflussen sich gegenseitig. Aus der Sicht solcher Synthese erscheint japanische traditionelle Musik in den Augen des chinesischen Musikwissenschaftlers Cai Zhongde als „Museumsmusik“ benannte Musik. Siehe Cai Zhongde (蔡仲德, 1999). *Anthropologisches Denken über Musik und Kultur (音樂與文化的人本主義的思考)*, S. 360.

⁸⁷¹ Alexander Tcherepnin, der in St. Petersburg geborene russische Komponist, lebte zwischen 1934 und 1937 wegen seiner Musikaktivität in China und galt als einer der einflußreichsten ausländischen Musiker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in China.

⁸⁷² Chao Mei-po. *The Trend of Modern Chinese Music*, in: Tien Hsia Mouthly, 1937, IV, S. 281. Ich zitiere aus Zhang Jiren (張己任). Tcherepnin und die chinesische „Neue Musik“ zwischen 1934 und 1937 (齊爾品與中國的新音樂 1934 - 1937), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1988). *History of New Music in China (中國新音樂史論)*, S. 339.

komponiert für internationale Musikinstrumente; in der weltweiten Musikszene Anerkennung finden würde⁸⁷³.

Die erkennbare Nationalität in der chinesischen „Neuen Musik“ scheint die wichtigste Bedingung für ihre Entwicklung gewesen zu sein. Die Verwirklichung des Mao Slogans „das Westliche zum Nutzen des Chinesischen“, besteht bezüglich der chinesischen „Neuen Musik“ in dem starken Einfluß westlichen Kompositionsstils in Verbindung mit chinesischer Symbolik. Was ist aber der chinesische nationale Musikstil in dem 20. Jahrhundert? Es besteht in den nationalen Vorgaben, die zumeist während der Mao-Ära die Chinesische „Neue Musik“ leiteten, nämlich: chinesische volkstümliche Melodie, Volkslied, Pentatonik und der Gebrauch von nationalen Instrumenten. Die Darstellung der Nationalität in der chinesischen „Neuen Musik“ unterscheidet sich je nach Anwendung der nationalen Vorgaben. Als Beispiele zu nennen sind:

- Direkte Übertragung. Das primitive Musikmaterial wurde direkt in die westliche Musikform transformiert. Dieser Versuch setzt meist die Beliebtheit des chinesischen Materials voraus. „The Butterfly Lovers“ (1959) von Chen Gang (陳鋼) und He Zhanhao (何占豪) gilt als das bekannteste Beispiel für die Nationalisierung des Solo-Konzerts⁸⁷⁴. Die aus der volkstümlichen Yue-Oper (越劇)⁸⁷⁵ entnommene Musik zur Erzählung der chinesischen tragischen Liebesfiguren Liang Shanbo und Zhu Yingtai (梁山伯與祝英台)⁸⁷⁶ entsprach der westlichen Sonatenform und wurde in drei Teilen gruppiert: „Verliebtheit“, „gegen die Ehe“ und „Umwandlung zum Schmetterling“. Das melancholische pentatonische Motiv (Musikbeispiel 67) im romantischen Stil, die Verwendung des Schlagbretts (板) aus der Yue-Oper und die das nationale Begleitungsorchester imitierende westliche Instrumentalbesetzung garantieren die doppelte Beliebtheit, sowohl bei den Zuhörern der volkstümlichen Oper, als auch bei den Befürwortern der chinesischen „Neuen Musik“.

- Kontrapunktierte Kombination. Das chinesische Musikmaterial oder -instrument verhält sich kontrapunktisch zu dem westlichen Musikelement oder -instrument, damit der chinesische Charakter leicht hervorsticht. Für diese Kombination, für das Experiment der Verbindung der Darstellungskraft des Chinesischen sowie des Westlichen in Rhythmus, Melodie und Klangfarbe liegen viele Versuche vor. Ein Beispiel ist die Shanbei-Suite (陝北組曲, 1949) von Ma Ke (馬可), der westliche

⁸⁷³ „Tcherepnin Sets New Task for Young Chinese Composers“, in: The Peipin Chronicle, 07.12.1934. Ich zitiere aus Zhang Jiren (張己任). Tcherepnin und die chinesische „Neue Musik“ zwischen 1934 und 1937 (齊爾品與中國的新音樂 1934 - 1937), in: Liu (1988), ebd., S. 340.

⁸⁷⁴ Die von der gleichnamigen Pipa-Musik als symphonische Dichtung arrangierte Komposition „Hinterhalt“ (十面埋伏) von Wang Shu (王澍) ist ein anderes Beispiel. Zur Vorstellung und Analyse siehe Zhang Que (1992). *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas*, S. 61ff.

⁸⁷⁵ Die Yue-Oper (越劇) ist das in der Provinz Zhejiang (浙江) popularisierte Theater und sehr beliebt wegen ihrer schönen Musik und ihrer bewegenden Handlung.

⁸⁷⁶ Liang Shanbo und Zhu Yingtai (梁山伯與祝英台), das chinesische Liebespaar Romeo und Julia, haben ihre Liebe tragisch beendet. Nach ihrem Tod sind sie in zwei gemeinsam fliegende Schmetterlinge verwandelt worden.

Orchesterbesetzung und das chinesische Streichinstrument Banhu (板胡) als Solo - verbunden mit chinesischem Schlagzeug⁸⁷⁷ - verwendet, um das Wohllleben des Volks in Shanbei (Norden der Provinz Shanxi 陝西) zu beschreiben. Diese Instrumentalkombination ist sehr interessant: Die reiche Klangfarbe der westlichen Musikinstrumente bildet einen scharfen Kontrast zu den chinesischen Schlaginstrumenten, wobei das Streichinstrument Banhu die charakteristische Melodie spielt. Das Volkslied von Shanbei „Xintianyou“ (信天游) im ersten Teil und die Volkslieder „Liuzhidan“ (劉志丹), „Jianjianhua“ (剪剪花) und „Schubkarre“ (推小車) im zweiten Teil deuten den regionalen Charakter dieser Suite an. Ein anderes Beispiel ist die symphonische Dichtung „Erzählung des gelben Kranichs“ (黃鶴的故事, 1955) von Shi Yongkan (施詠康). In der Vertonung der volkstümlichen Erzählung, die die Geschichte des alten volkstümlichen Flöten-Künstlers Ma (老馬) beschreibt, charakterisiert die chinesische Flöte als Soloinstrument auf dem Hintergrund des westlichen Orchesters - in der Form der Sonate - den Flötenmeister. Hier wurde die helle Klangfarbe der chinesischen Flöte und der melodiose Charakter (Musikbeispiel 68) betont⁸⁷⁸.

- Symbolische Bedeutung. Bei gänzlicher Benutzung westlicher Musikinstrumente und westlicher kompositorischer Technik wird die chinesische Musiknationalität symbolisch durch die volkstümliche Melodien und Pentatonik angedeutet⁸⁷⁹. So wurde die 1. Symphonie von Luo Zhongrong (羅忠鎔, 1959) „Wanxisha“ (浣溪沙), zum zehnjährigen Jubiläum der VR China von einem Gedicht Mao's⁸⁸⁰ inspiriert: Der erste und der zweite Satz vertonen die drei Anfangssätze des Gedichts, die das leidende, unzufriedene Leben des Volks beschreiben, wobei das mongolische Volkslied „Wenn er nach Xikou geht“ (走西口) mit seinen rhythmischen Variationen das Thema symbolisch charakterisiert. Der dritte und vierte Satz gestalten feierlich die weiteren Sätze des

⁸⁷⁷ Die Schlaginstrumente sind große Trommel, kleine Trommel, großes Becken, kleines Becken, großer Gong (大鑼) und kleiner Gong (小鑼).

⁸⁷⁸ Die musikalische Analyse zur „Erzählung des gelben Kranichs“ (黃鶴的故事) siehe B. Mittler (1993). *Dangerous Tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 273f.

⁸⁷⁹ Der chinesische Akkord und die chinesische Harmonie sollen eigentlich eine Art symbolischer Bedeutung in diesem Sinn erhalten. Aber bis jetzt sind sie fast nicht entwickelt. In diesem Bereich wurden sie ebenfalls wenig diskutiert. Der Komponist Huang Youli macht folgende Äußerung: „Auf der Basis der chinesischen Tonart wird das moderne Material zugefügt, um den Stil der chinesischen Harmonie darzustellen.“ Siehe Huang Youli (黃友隸). *Erwachen und Wiedergeburt der chinesischen Musik (中國音樂之覺醒與新生)*, in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1986). *History of New Music in China (中國音樂史論集)*, S. 123.

⁸⁸⁰ Das Gedicht „Wanxisha“ (浣溪沙) von Mao lautet folgendermaßen:
 „Long was the night and slow the crimson dawn to spread in this land;
 For hundreds of years have demons and monsters swept in a swirling dance,
 And the five hundred million people were disunited.
 But now that the cock has crowed and all under heaven is bright,
 Here comes music played from a thousand places,
 And from Khotan strains that inspire the poet as never before.“
 Mao Zedong. *Nineteen Poems* (1958), S. 26.

Gedichts unter der Verwendung zweier berühmter Massenlieder. Am Anfang des dritten Satzes taucht in den Trompeten als Fragment das von „Su Wu weidet Schafe“ (蘇武牧羊) arrangierten Massenlied „Die drei Disziplinen und acht Vorschriften“ (三大紀律八項注意) auf. Das Motiv des Shanbe-Volkslieds „Der Osten ist rot“ (東方紅, Musikbeispiel 69) erklingt im vierten Satz mehrmals bei den Blechbläsern wie Fanfaren, um die Verehrung zu Mao Zedong anzudeuten.

VIII. 3. Taiwan-Insel unter dem Chiang-Regime

VIII. 3.1. Politische Vorstellung

Mit der Besetzung Beijings am 01. Oktober 1949 durch die kommunistische Partei und die Flucht Chiang Kai-sheks am 10. Dezember 1949 nach Taiwan war der Bürgerkrieg ordentlich beendet. Chiang floh mit der zentralen Regierung (der Republik China) nach Taiwan und errichtete in Taiwan die sogenannte anti-kommunistische Wiedereroberungsbasis. Nach seinem Tod am 05. April 1975 übernahm sein Sohn Jiang Jingguo (蔣經國)⁸⁸¹ vom März 1978 bis zu seinem Tod im Januar 1988 die Regierung Taiwans. In der fast vierzigjährigen Jiang-Dynastie⁸⁸² bestand in Taiwan unter verschiedenen Slogans eine dauerhafte Mobilisierung zum politischen Angriff auf die VR China: Solche Slogans waren etwa „Anti-Kommunismus und Anti-Sowjetunion“ (反共抗俄), „Das Festland wiedererobern und die Landsleute retten“ (反攻大陸解救同胞), „Mit den Drei Volkspinzipien zur Vereinigung Chinas“ (三民主義統一中國) und „Kulturerneuerungsbewegung“ (中華文化復興運動, 1967). Obwohl das Ziel der Wiedereroberung Chinas sich durch die internationale Politik allmählich als unhaltbar erwies⁸⁸³, wurden das Selbstverständnis der Taiwaner⁸⁸⁴ nach wie vor als „kulturelle Chinesen“ geprägt, um die kulturelle Identität der Republik China mit der chinesischen kulturellen Tradition zu bestärken. Jenseits der politischen Mythen von der kulturellen Identität der Taiwaner mit der chinesischen Tradition bestand ein kultureller Konflikt zwischen den (mit Chiang Kai-shek übergesiedelten) Chinesen und den japanisch geprägten Taiwanesen. Von der fünfzigjährigen Prägung durch die japanische Kolonialkultur, befreit waren die Taiwaner dennoch der chinesischen Kultur entfremdet

⁸⁸¹ Für die chinesische Umschrift des Namens des Sohns von Chiang wird das zur Zeit international anerkannte Lautumschriftsystem der VR China benutzt.

⁸⁸² O. Weggel (1991). *Die Geschichte Taiwans*, S. 148.

⁸⁸³ 1962 machte J. F. Kennedy die Mitteilung, daß er nicht bereit sei, die Absicht der Wiedereroberung des Festlandes zu unterstützen. Ein weiteres relevantes Ereignis war 1971 der Austritt der Republik China aus der UNO und die Annahme Chinas als legitimes Mitglied der UNO.

⁸⁸⁴ Der Name „Taiwaner“ ist eigentlich eine normale Benennung und bezeichnet Menschen, die von diesem Ort stammen, ähnlich wie die Leute aus irgendeiner Provinz in China. Aber weil dieser Name „Taiwaner“ in seinem Selbstverständnis zum Symbol des Unabhängigkeitsstrebens wurde, blieb die Benutzung dieses Begriffs bis in die Mitte der 80er Jahren des 20. Jahrhunderts tabu. Hier beziehen sich der Begriff auf die in Taiwan geborenen Menschen.

und wußten nicht, mit ihr umzugehen⁸⁸⁵. Außerdem bewirkten der 228-Aufstand (1947), der im Jahre 1949 verkündigte Ausnahmezustand und der weiße Terror im Namen der Vernichtung der kommunistischen Spione in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts Zurückhaltung bezüglich einer Annäherung an die chinesische Kultur. In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg herrschten Schweigen und Depression. Die Chinesisierung durch das Chiang-Regime zog sich durch die Zeiten politischer Unterdrückung und das sich langsam entwickelnde Wirtschaftswunder. Einher lief eine andere politisch-kulturelle Entwicklungslinie, die Taiwanisierung, getragen von denen, die Taiwan als ihre Heimat betrachten und die einseitige Monopolisierung bekämpfen. Erst kurz vor dem Tode des Junior Chiang wurde die erste Oppositionspartei „Demokratische Fortschrittspartei“ (民主進步黨, 28.09.1986) gegründet und 1987 der seit 1949 dauernde Ausnahmezustand abgeschafft.

VIII. 3.2. Anti-kommunistisch und patriotisch

Weil Chiang durch die Kommunistische Partei auf dem Festland China eine Niederlage erlitten hatte, machte er den Anti-Kommunismus zum Hauptprogramm seiner Politik auf Taiwan und beseitigte grundsätzlich alle Gegenstimmen. Jegliche dieser Politik unangemessene Meinungsäußerung konnte als „kommunistische Propaganda“ verurteilt werden. Während des totalitären Regimes wurde anfänglich anti-kommunistische Literatur und Kunst als „anti-kommunistische Bagu“ (反共八股)⁸⁸⁶ gefördert, als Ausnahme des Verbotes aller Literatur und Kunst über die VR China. Ähnlich wie die kommunistische Partei im zweiten Weltkrieg und dann im Bürgerkrieg Musik und besonders Massenlieder für ihre politische Propaganda ausnutzte, so nahm Chiang die Musikpolitik Mao's zum bitteren „Vorbild“ und förderte anti-kommunistische Musik. Der von Sun Ling (孫陵) geschriebene Liedertext „Lied zur Verteidigung des großen Taiwan“ (保衛大台灣) eröffnete den Auftakt der anti-kommunistischen Literatur und Kunst. Am 03. November 1949 wurde dieser Text in vielen Zeitungen veröffentlicht:

„Verteidigt das große Taiwan, verteidigt das große Taiwan! Verteidigt den heiligen Ort des Wiedererstehens der Nation und das Paradies, in dem das Volk den höchsten Stellenwert besitzt. Wir alle haben uns zusammengeschlossen und sind eines Sinnes mit großer Kampfbereitschaft. Wir sparen und produzieren fleißig, um die Front zu unterstützen. Wir schlagen die Sowjet-Banditen nieder und beseitigen die kommunistischen Räuber und Landesverräter. Wir haben keinen Fluchtweg, sondern marschieren mutig vorwärts. Vorwärts!“

⁸⁸⁵ Die schlimmste Entfremdung bestand darin, innerhalb kurzer Zeit Mandarin-Chinesisch statt Japanisch und Taiwanesisch und die chinesischen Zeichen statt der japanischen Zeichen zu lernen.

⁸⁸⁶ Bagu-Schrift (八股文) bezieht sich eigentlich auf die achtegliedrige Schrift, die in der Beamtenprüfung des imperialistischen Chinas offiziell verwendet werden mußte. Danach ist die Bagu-Schrift allmählich als eine Art schematische und inhaltslose Schrift zu verstehen. Anti-kommunistische Bagu bedeutet einen Stil in dem literarischen und künstlerischen Bereich, der nur ein anti-kommunistisches Thema nennt aber sonst keinen Inhalt.

Die Wellen toben gefährlich bis an den Himmel. Das große Meer ist das Grab der Feinde, in das sie sich ins Verderben stürzen. Die Inseln Jinmen (金門), Penghu (澎湖) und Zhoushan (舟山) bilden unsere Stahlfaust auf dem Meer. Wenn tausend Feinde uns angreifen, dann töten wir alle tausend von ihnen. Wenn zehntausend Feinde uns angreifen, dann bringen wir alle zehntausend um. Wir vernichten sie total und lassen den bösen Banditen keine Überlebenschance. Wir als nationale Kämpfer und patriotischen Männer ergreifen die Waffen und marschieren an die Front, um die kommunistischen Banditen zu vernichten und die Sowjetunion niederzuschlagen. Verteidigt Taiwan, verteidigt das nationale heilige Land! Greift das Festland an, um unser Vaterland wieder zu gewinnen!

Sieben Millionen Landsleute von Taiwan, mobilisiert euch schnell! Alle sieben Millionen Menschen sind einmütig, ergreifen die Waffen und marschieren an die Front, um alle kommunistischen Banditen zu töten und die Heimat zu verteidigen. Für die Verteidigung der nationalen Unabhängigkeit schlagen wir die Sowjetunion nieder.

Marine, Landstreitkräfte und Luftwaffe sind sehr gewaltig in Stärke und Größe. Kämpft mutig und marschiert vorwärts! Tötet alle kommunistischen Banditen und schlagt die Sowjetunion nieder! Verteidigt die Kampflinie des Gegenangriffs und die Inseln Jinmen, Penghu und Zhoushan! Verteidigt unsere Heimat, unsere Freiheit, unser Vaterland und das große Taiwan! ⁸⁸⁷

Um den mutigen Geist darzustellen, wurde das Lied mit kräftiger großer Trommel und Trompete ⁸⁸⁸ begleitet und am Ende der Ruf „eins, zwei“ laut hinzugefügt (Musikbeispiel 70). Das als erste anti-kommunistische Stimme betrachtete Lied wurde später verboten, weil die Aussprache des Titels „Baowei Dataiwan Ge“ (Lied zur Verteidigung des großen Taiwan) ähnlich wie die negativ Bedeutung „Baowei Dataiwan Ge“ (包圍打台灣歌, Lied zur Umzinglung und Angriff auf Taiwan) klingt. Neben der Behauptung des Anti-Kommunismus lag ein weiteres Schwerpunkt auf der anti-sowjetischen Propaganda. Das Lied „Wir schlagen die sowjetischen Banditen nieder und widerstehen dem Kommunismus“ (打倒俄寇反共產, Musikbeispiel 71) wurde bis den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Grundschule gesungen. Erst nach dem Scheitern der Freundschaft zwischen der VR China und Sowjetunion wurde das Lied in der 70er Jahren nicht mehr gelehrt.

Des weiteren hat sich der Schriftsteller Liu Xinhuan (劉心皇) für die Entwicklung der anti-kommunistischen Lieder eingesetzt ⁸⁸⁹:

- 1) Mit allen bekannten und einfachen Worten und kurzen, leicht singbaren Melodien sollen anti-kommunistische Lieder geschaffen werden.
- 2) Jede Stilform darf benutzt werden, wenn sie den neuen Inhalt darstellen kann, z.B.

⁸⁸⁷ Liu Xinhuan (劉心皇, 1986). *Geschichte der modernen chinesischen Literatur* (現代中國文學史話), S. 817.

⁸⁸⁸ Ebd.

⁸⁸⁹ Ebd., 817f.

der neue dichterische Stil und die Moll-Tonleiter.

3) Die Themen zum bitteren Leben in dem vom Feind besetzten Gebiet (Festland China) und die im Freien China (Taiwan) gut entwickelte Situation sind der Inhalt der neuen Lieder.

4) Mit missionarischer Begeisterung soll man die anti-kommunistischen Lieder in allen gesellschaftlichen Schichten verbreiten.

Im März 1950 wurde unter dem Befehl von Chiang Kai-shek der „Prämienausschuß der chinesischen Literatur und Kunst“ (中華文藝獎金委員會) gegründet, um die vom Zeitgeist charakterisierten Werke zu unterstützen, nämlich die literarisch-künstlerischen Werke, die die Stimmung und die Kampfmoral des Volks ermutigen und den anti-kommunistischen und anti-sowjetischen Geist darstellen konnten⁸⁹⁰. Die erste Aufgabe des Prämienausschusses war es, die anti-kommunistischen Lieder zu erbitten. Die Regelungen waren wie folgt⁸⁹¹:

1) Die Melodie muß majestätisch, großartig, bewegt und temperamentvoll sein, damit die Massen und die Soldaten sie gut singen können.

2) Um die Lieder in den Massen und den Truppen vielseitig zu verbreiten, ist die Notationsform nicht beschränkt: Ziffer-Notation, Fünflinien-Notation oder die Melodie mit Klavierbegleitung.

3) Wenn der Text und die Melodie von derselben Person geschrieben sind, muß der Text zuerst beim Text-Wettbewerb eingereicht werden.

Der Prämienausschuß war zwar mit den eingereichten anti-kommunistischen Texten zufrieden, die Melodien entsprachen aber nicht seinem Ideal. So regte er gegenüber der Regierung an, durch besondere Musikerziehung planerisch Komponisten heranzubilden⁸⁹². Bis zur Abschaffung des Prämienausschusses (1956) hat die verlockende Prämie nicht wenige Leute mobilisiert, an der anti-kommunistischen Propaganda teilzunehmen⁸⁹³. Die enthusiastische Teilnahme in der anti-kommunistischen Propaganda bildete einen starken Kontrast zu dem Schweigen der taiwanesischen Kulturszene. Aber an den auf immer gleichen Beschreibungen basierenden Texten, z.B. dem typischen Vergleich zwischen der armen, diktatorischen und unmenschlichen kommunistischen Partei und dem progressiven, demokratischen Freien China, zeigten die normalen Menschen allmählich wenig Interessen. Der Leiter des Prämienausschusses konnte schließlich nicht umhin, zuzugestehen, daß die anti-kommunistischen Werke mangelnde Kreativität aufwiesen und in ihrer Monotonie

⁸⁹⁰ Zhao Youpei (趙友培, 1975). *Der literarische Vorläufer - Zhang Daofan* (文壇先進張道藩), S. 295.

⁸⁹¹ *Literatur- und Kunstschaffen* (文藝創作), 1951, Mai, Nr.1, S. 159.

⁸⁹² Zhao Youpei (趙友培, 1975). *Der literarische Vorläufer - Zhang Daofan* (文壇先進張道藩), S. 295.

⁸⁹³ Insgesamt haben tausend Teilnehmer die literarisch-künstlerischen Prämien bekommen. Im Prinzip hat der Prämienausschuß jede Melodie und jeden Text mit 100 bis 300 NT\$ belohnt.

bei den Hörern wenig Interesse fänden⁸⁹⁴.

Die anti-kommunistischen Lieder der 50er Jahren des 20. Jahrhunderts hatten ihre Popularität in den 60er Jahren verloren. Sie wurden ersetzt durch patriotische Lieder, eine neue Art ideologischer Lieder seit der Einführung des Fernsehens (1962). Diese, als Unterhaltungsmusik gestalteten patriotischen Lieder, selbstverständlich - wie die anti-kommunistischen Lieder - auf Mandarin-Chinesisch, waren beliebt wegen der vielfältigen Themen und patriotischen Stimmung, die nur noch auf anti-kommunistische Haltung anspielten. In der damals beliebtesten Hitsendung „Starkonzert“ (群星會) wurden die patriotischen Lieder geschickt zusammen mit den berühmten populären Liedern aus der Shanghai-Zeit gesendet und von den Sängerinnen mit guter Image gesungen. Das patriotische Gefühl verband sich eng mit der chinesischen Nostalgie, indem das echte Heimweh der chinesischsprachigen Zuhörer und das unerklärlich manipulierte Heimweh der taiwanesischsprachigen Zuhörer leicht mit der Loyalität zum Freien China Chiang Kai-sheks verschmolzen. Wohl kaum jemand bemerkte die starke politische Propaganda in der Sendung. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts waren die patriotischen Lieder meist durch den Marsch-Stil charakterisiert, womit die Lieder eine heitere und mutige Stimmung darstellten, z.B. „Blauer Himmel und weiße Wolke“ (藍天白雲), „Schöne, brillante Zukunft“ (前程萬里) und „Pfirsichblüten tanzen im Frühlingswind“ (桃花舞春風, Musikbeispiel 72). Das Lied „Pfirsichblüten tanzen im Frühlingswind“ in der Darstellung des Liebeslieds beschrieb den großen Wunsch eines Mädchens an ihren Geliebten: Sie freut sich darauf, daß er wie ein Held in die Armee eintritt, und wartet auf seine Rückkehr. Die lebendige Melodiebewegung mit dem heiteren Marschrhythmus, die nicht an der chinesischen Pentatonik orientiert ist, sondern an der westlichen Dur-Tonleiter, beschreibt die aktive Teilnahme am Militär. Aber solche Lieder im Marsch-Stil konnten dem Geschmack der wachsenden jungen Generation als die Hauptzuhörer langfristig nicht entsprechen. Der musikalische Charakter der patriotischen Lieder änderte sich. Von den Melodie orientierten patriotischen Liedern der 70er und 80er Jahre mit den sanften Texten sind manche wirklich zu Hits geworden. Das Lied „Pflaumenblüten“ (梅花, 1973), die Blüte der chinesischen Nationalblume, erzählt die ausdauernde Blüte im kalten Winter sowie die Standhaftigkeit der chinesischen Nation während der Schwierigkeit und ist musikalisch durch die Pentatonik und den beweglichen Walzer-Rhythmus gekennzeichnet. Später hat Jiang Weiguo (蔣緯國), der zweite Sohn von Chiang Kai-shek, das Lied im Marsch-Stil arrangiert. Letzteres ist in der Öffentlichkeit noch zu hören (Musikbeispiel 73). In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts erreichten die patriotischen Lieder als konkurrenzfähige populäre Lieder ihre Bekanntheit durch die große Unterstützung der drei Fernsehgesellschaften. „Ein Loblied auf die Republik China“ (中華民國頌, Musikbeispiel 74) und „Pflaumenblüten“ aus den 70er Jahren, sind die beiden erfolgreichsten patriotischen Lieder allerzeiten. Der merkwürdig mit d-Moll zum Ausdruck gebrachte Lobgesang beschreibt die typisch nostalgische Landschaft in China,

⁸⁹⁴ Zhang Daofan (張道藩). Über die Entwicklungsrichtung der heutigen Literatur und Kunst in Freien China (論當前自由中國文藝發展的方向), in: *Literatur- und Kunstschaffen* (文藝創作), 1953, Jan., Nr. 21, S. 1.

z.B. das riesig freie Feld von Qinghai (青海), das hohe Gebirge Himalaja, den Gelben Fluß und den Yangtse, indem er darauf hinweist, daß die Republik China wie diese unsterblichen Symbole ewig bleibt.

Im Gegensatz zu den uninteressanten anti-kommunistischen Liedern haben die patriotischen Lieder in Mandarin-Chinesisch eine große Popularität erlangt. Sie waren lyrische, wohlklingende Marktprodukte. Ihre Texte verzichteten auf die Indoktrination und die formale Darstellung des Unterschiedes zwischen der VR China und dem Freien China, konzentrierten sich statt dessen auf sanfte, gefühlvolle Beschreibungen der Nostalgie, schöne Landschaften und dankbare Wohltaten für die Nation durch seinen Dienst. Eine vergleichbare Änderung vollzog sich an den Liedern der VR China, die zum Zweck der Propaganda gegen die Landsleute auf Taiwan komponiert wurden⁸⁹⁵. Erst nach der Abschaffung des Ausnahmezustands und der Wiedereröffnung des Verkehrs zwischen den beiden Küsten der Taiwan-Straße wurden alle patriotischen Lieder allmählich altmodisch.

VIII. 3.3. Chinesische Musikkulturerneuerung in Taiwan

Bevor Taiwan offiziell als zu China gehörig (1684, Qing-Dynastie) erklärt wurde, stand es schon unter starkem kulturellem Einfluß der chinesischen Provinz Fujian (福建). Von dieser Herkunftskultur ausgehend hat Taiwan allmählich seine eigene Kultur entwickelt. Während der japanischen Kolonialzeit wurde die gewachsene taiwanesishe Kultur japanisch geprägt. Nachdem die Chiang-Regierung 1949 nach Taiwan geflohen war, errichtete sie in Taiwan die „vorbildliche Provinz der Drei Volksprinzipien“. Um den politischen Mythos zu bilden, war die traditionelle chinesische Kultur, bzw. die dominierende konfuzianische Kultur sehr nützlich für Chiang, da er sich selber als den Befürworter und Bewahrer der chinesischen Kultur ansah. Einerseits war die politische Dimension der chinesischen Kultur - die von den konfuzianischen Gelehrten geforderte Loyalität des Volks gegenüber den Herrschern - seiner Verwaltung in Taiwan sehr entgegenkommend. Andererseits wurde die taiwanesishe Kultur aus der Sicht der chinesischen Kultur als eine lokale (provinzielle) eingestuft. 1953 ergänzte Chiang die „Drei Volksprinzipien“ um zwei Kapitel (三民主義民生主義育樂兩篇補述)⁸⁹⁶. Darin

⁸⁹⁵ Es gibt drei Gattungen der Texte: 1) Vor der Kulturrevolution: Die Texte betonen die endgültige Ausdehnung des chinesischen Territoriums, Befreiung der Landsleute auf Taiwan und Schmähworte über den Banditen Chiang. 2) Während der Kulturrevolution: Heimweh nach den Landsleuten auf Taiwan und Verwandten, die große Hoffnung - rote Sonne und Vereinigung des Landes. 3) Nach der Kulturrevolution: die Beschreibung der schönen Landschaft Taiwans, die Beschwörung des Gelben Flusses für die Landsleute auf Taiwan und die Hoffnung auf die Wiedervereinigung mit den blutsverwandten Brüdern. Die ausführlichen Texte siehe Yushi (於是乎). Die sich auf Taiwan bezogenen Lieder in VR China zwischen den 50er und 70er Jahren (50-70 年代與台灣有關的大陸歌曲), in: Qianguo-Forum (強國論壇) von *People's Daily* (人民日報) am 17.03.2000, <http://www.qglt.com>.

⁸⁹⁶ Während seiner Emigration nach London vor der Gründung der Republik hat Sun Yat-sen seine politische Philosophie „Drei Volksprinzipien“ entwickelt, nämlich Nationalismus, die liberale Demokratie und die soziale Gerechtigkeit. 1953 hat Chiang Kai-shek zwei Ergänzungskapitel „Geburt und Erziehung“ (育) und „Vergnügen“ (樂) dem dritten Prinzip zugefügt, um die von Sun dargestellte soziale Gerechtigkeit zu vollenden.

legte er dar, daß nach konfuzianischen Anschauungen Musik und besonders Lieder sowohl das Individuum als auch die Massen stark beeinflussen können und damit auch den Aufschwung sowie den Niedergang einer Nation darstellen könne⁸⁹⁷. Die Musik einer untergehenden Nation sei traurig, während die anti-kommunistische und anti-sowjetische Aktion eine Musik erfordere, die zur sozialen Moral und zum kämpferischen Geist heranbilde. Eine mutige Haltung und aufrichtiges Auftreten würden Musik und Lied verändern, nämlich dekadente Musik und ausschweifende Lieder überwinden⁸⁹⁸. Chiang anerkannte die Anschauung vom Verhältnis der Menschenherzen zur Musik, wie sie dargestellt ist in den „Aufzeichnungen über die Musik“ (樂記), die besagt: wenn das Herz ein trauriges Gemüt habe, zeige sich das Sheng (聲, eine Kategorie von Musik) tief und eilig; wenn das Herz ein fröhliches Gemüt habe, zeige sich das Sheng reichlich und langsam⁸⁹⁹.

Die Musik galt als große Hilfe zur Bildung der persönlichen Moral. Darüber hinaus galt Musik als Werkzeug zur Stimulierung des kollektiven Gefühls, da das kollektive Musizieren und Singen zum Heranbilden des kooperativen Geistes förderlich war. Und ein Volk mit kooperativem Geist entsprach der Idealvorstellung Chiangs. In seinen Worten: „*Wir müssen die Republik China als eine Nation der Volkserhaltung, Volksverwaltung und des Volks genießens (民有民治民享) schaffen, wozu ein Volk gebraucht wird, das kooperatives Leben pflegt und das Gesetze recht befolgt.*“⁹⁰⁰ Zu diesem Ziel hielt Chiang eine planmäßige Zivilerziehung für notwendig. Aufgabe der Musiklektüre in Grund- und Mittelschulen war es deshalb, den nationalen Geist zu verbreiten und das patriotische Denken anzuregen. Im staatlichen herausgegebenen Kurrikulern für Musik an Mittelschulen findet sich die „Nationalhymne“ (Musikbeispiel 75)⁹⁰¹, „Hymne der nationalen Flagge“ (國旗歌) und das „Gedeklied des Landesvaters“ (國父紀念歌). Nach dem Tod Chiangs wurde das „Gedeklied an den verehrten Chiang“ (總統蔣公紀念歌, Musikbeispiel 76)⁹⁰² ergänzt. Erst nach der Abschaffung des Ausnahmezustands verschwanden die politisch orientierten Lieder

⁸⁹⁷ Chiang Kai-shek (蔣介石, o.J.). *Zwei Ergänzungskapitel der Drei Volksprinzipien* (三民主義民生主義育樂兩篇補述), S. 46.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 47.

⁸⁹⁹ Siehe S. 10.

⁹⁰⁰ Chiang Kai-shek (蔣介石, o.J.). *Zwei Ergänzungskapitel der Drei Volksprinzipien* (三民主義民生主義育樂兩篇補述), S. 47.

⁹⁰¹ Die Nationalhymne der Republik China wurde wegen der instabilen politischen Situation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig geändert. Die ausführliche Vorstellung siehe Zhao Guanghui (趙廣暉, 1986). *Abriß der modernen chinesischen Musikgeschichte* (現代中國音樂史綱), S. 369-380. Die zur Zeit bekannte Nationalhymne war eigentlich das 1928 entstandene Parteilied der nationalistischen Partei, dessen Text von Sun Yat-sen für die Ermahnungsrede zur Eröffnungsfeier der Huangpu-Militärakademie (黃埔軍校) 1924 geschrieben und dessen Melodie von Cheng Maoyun (程懋筠) beim Wettbewerb 1928 ausgewählt wurde. 1937 hat die 45. Zentralversammlung beschlossen, das Parteilied zu der Nationalhymne zu erheben. Aber der im Text stehende Begriff „unsere Partei“ (吾黨) wurde durch allgemeinen das „unsere“ (吾人) ersetzt.

⁹⁰² Das „Gedeklied an den verehrten Chiang“ (總統蔣公紀念歌) wurde einen Tag nach seinem Tod durch die Massenmedien in Taiwan verbreitet.

allmählich aus der Musiklektüre⁹⁰³.

Parallel zu der tobenden Kulturrevolution in der VR China erklärte Chiang am 12.11.1966 den 101. Geburtstag von Sun Yat-sen zum „Kulturrenaissancetag“ und sich selber zum Führer des „Komitee für die Förderung der chinesischen Kulturerneuerungsbewegung“ (中華文化復興運動委員會). In dieser Funktion leitete er diese Bewegung. Ihre Zielsetzung war es, die ordentliche Erbschaft der 5000jährigen chinesischen Kultur in der Republik China auf Taiwan anzutreten, angesichts der in der Kulturrevolution der „kommunistischen Räuber“ (共匪) zugrunde gehenden chinesischen Kultur in der VR China. Die Chinesen auf Taiwan sollten durch die neue Erfahrung chinesischer Kultur die Überzeugung gewinnen, daß dieser seit den Königen archaischer Zeiten langsam entwickelte Kulturschatz die Kraft habe, die kommunistische Tyrannei zu beseitigen. Gemäß der folgenden „Zehn Punkte“ war das Komitee für diese Aktivität verantwortlich⁹⁰⁴:

- 1) die Überarbeitung der bisherigen Schulbücher,
- 2) die Herausgabe und Neukommentierung literarischer und philosophischer Klassiker der chinesischen Tradition,
- 3) eine Kampagne zur Schaffung neuer Werke der Kunst und Literatur im Geiste der Moral, der Demokratie und der Wissenschaft,
- 4) den Bau von Theatern, Musikhallen und Museen sowie von Sportstätten,
- 5) die verstärkte Einbeziehung der Massenmedien in die Kulturerneuerungsbewegung,
- 6) die Wiederbelebung der „Bewegung Neues Leben“ (新生活運動) vom Jahre 1934,
- 7) die markantere Hervorhebung nationaler Eigenarten im Dienste der Tourismusindustrie,
- 8) die Förderung der chinesischen Kultur auch unter Auslandschinesen,
- 9) die Unterstützung ausländischer Forschungsarbeit im Bereich der chinesischen Kultur,
- 10) die Förderung von Stiftungen aus privaten Quellen für kulturelle und erzieherische Einrichtungen.

Unter diesen zehn Bereichen spielte die Musik eine wichtige Rolle, so z.B. die rekonstruierte rituelle Musik, die per Radio zum Festland gesendet wurde und dort die anti-kommunistische Entschlossenheit verstärken sollte; weiterhin die Propaganda der „gesunden“ Musik in den Massenmedien, besonders die patriotischen populären Lieder und patriotischen Kunstlieder; schließlich die Förderung der nationalen Musik.

⁹⁰³ Seit 1989 wurden vom Erziehungsministerium nur noch diese vier Lieder als gemeinsame Lektüre festgelegt. Die andere gemeinsame Musiklektüre galt nicht mehr. Seit 1996 gibt es keine gemeinsame Lektüre mehr, außer der „Nationalhymne“ und „Hymne der nationalen Flagge“ als die gemeinsame Musiklektüre in der Grundschule.

⁹⁰⁴ Die deutsche Übersetzung siehe O. Weggel (1991). *Die Geschichte Taiwans*, S. 152.

Es scheint ein zufälliges Zusammentreffen mit der chinesischen Kulturerneuerungsbewegung, daß seit 1966 (bis 1967) die Musikszene begonnen hatte, taiwanische Volkslieder und die Musik der Aborigines umfangreich zu sammeln. Unter der Leitung von Hsu Tsang-houi (許常惠) und Shi Weiliang (史惟亮, 1925-1977) gelang die Aktivität der Volksliedersammlung zur Bedeutung, die folgendermaßen charakterisiert wurde⁹⁰⁵:

- 1) Wegen der aus den verschiedenen Provinzen Chinas nach Taiwan mitgebrachten Volkssitten und Volkslieder sollen die taiwanischen Volkslieder gesammelt werden, um die Verschiedenheit in einem einheitlichen Musikstil zu verschmelzen und daraus die zukünftige nationale Musik zu schaffen.
- 2) Nach der Rückeroberung Taiwans sind die taiwanischen Volkslieder angesichts des gesellschaftlichen Wandels allmählich verlorengegangen, so daß sie gesammelt werden sollen, um die taiwanische Musikkultur zu bewahren.
- 3) Nach der ununterbrochenen Einführung der westlichen Musik ist unsere Musikerziehung ziemlich westlich orientiert. Um das Dilemma zu überwinden, müssen wir unseren nationalen Geist wiedergewinnen. Die nationale Musik spielt dabei eine große Rolle, weswegen die Sammlung der Volkslieder als erster Schritt zum den Aufbau der nationalen Musik gilt.

Durch diese Feldforschung wurden die taiwanischen Volkslieder und die Musik der Aborigines in großem Umfang gesammelt. Sie haben den Komponisten viele kostbaren Materialien zur Verfügung gestellt. Trotzdem wurde diese Aktivität vom Erziehungsministerium nicht unterstützt und gar verurteilt, weil sie dem kommunistischen Mottos „Geh in das Dorf hinein!“⁹⁰⁶ ähnelte. Die meisten Befürworter dieser Feldforschung gingen davon aus, daß die taiwanische Volksmusik als eine regionale Musik der chinesischen nationalen Musik galt und zum neuen Aufbau der modernen chinesischen Musik beitragen könnte. Die seit den 80er Jahren entwickelte Taiwan-Subjektivität im Kulturbereich, die viele kulturellen Aktivitäten veranlaßt, und die Sammlung der Volkslieder in den 60er Jahren haben nicht dieselbe kulturpolitische Wurzel.

VIII. 3.4. Populäre Musik

Die populäre Musik in Taiwan unter dem Chiang-Regime hat sich wegen der an chinesischer Identität orientierten Politik sehr geändert. Chen Yi (陳儀), der von Chiang Kai-shek nach Taiwan als Gouverneur geschickt worden war, veröffentlichte die Erziehungsanweisung, daß Mandarin-Chinesisch und klassische chinesische Literatur

⁹⁰⁵ You Sufeng (游素鳳, 1990). *Untersuchung der Entwicklung der jüngst dreißig jährigen „Modernen Musik“ in Taiwan. 1945-1975.* (台灣近三十年「現代音樂」發展之探索. 1945-1975), S. 87.

⁹⁰⁶ Ebd., S. 86.

gelehrt werden sollten und die Drei Volksprinzipien zu verwirklichen seien⁹⁰⁷. Seit Februar 1948 mußte der Unterricht in allen Schulen auf Mandarin-Chinesisch gehalten werden; Japanisch war verboten⁹⁰⁸. Im staatlichen Rundfunk wurde die taiwanesischsprachige Sendezeit beschränkt. Diese plötzliche Sprachänderung war eine große Hilfe für die zwei Millionen chinesischen Einwanderer. Aber die in der japanischen Kolonialzeit geborenen Taiwanesen mußten ihre Sprachgewohnheit rasch ändern und sogar den Eindruck bekommen, daß Taiwanesisch eine geringgeschätzte Sprache sei; die nach 1949 geborenen Taiwanesen änderten ihre Muttersprache nach und nach von Taiwanesisch zu Mandarin-Chinesisch aufgrund der chinesisch-chauvinistischen Erziehung. Diese sprachliche Wende hat die nach dem zweiten Weltkrieg wieder entwickelten taiwanesischsprachigen Lieder in ihrem Einfluß beschränkt; dagegen wurden chinesischsprachige Lieder deswegen nach Taiwan eingeführt. Die beiden haben aber parallel ihre jeweiligen Zuhörerschaften gehabt.

Die Zensur, die sich vor allem gegen die taiwanesischsprachigen Lieder richtete, umfaßte allgemein alle populäre Musik in Taiwan, um „schädliche Elemente“ fernzuhalten. Die dafür verantwortliche Behörde, die bis heute noch nicht öffentlich ist, zensierte sogenannte „graue“ Lieder, die eine lähmende und depressivmachende Wirkung hatten, und „ungesunde“ Lieder, die der Seele und dem Geist von Menschen schaden könnten. Von 1967 an hat die Kulturabteilung im Erziehungsministerium statt der bis dahin für Zensur zuständigen Behörde die Massenmedien kontrolliert. Es war verboten⁹⁰⁹:

- 1) sich der Politik des Anti-Kommunismus zu widersetzen,
- 2) das Staatsinteresse und die Volkswürde zu schädigen,
- 3) einen schlechten Einfluß auf die Moral des Volkes und das Nationalgefühl auszuüben,
- 4) die geistige Gesundheit der Bevölkerung zu verletzen,
- 5) die bestehenden Sitten zu untergraben,
- 6) Gerüchte und schlechte Lehren zu verbreiten und die öffentliche Meinung umzustimmen,
- 7) mittels Texten und damit einhergehenden Ideologien falsche Illusionen zu wecken,
- 8) undurchsichtige Texte zu schreiben und das Thema nicht klar darzulegen.

Solche von der Ideologie des Chiang-Regimes abgeleiteten Vorschriften haben sich meist auf den Wortschatz und die Textbotschaften konzentriert, z.B. „Formosa“ und „taiwanesisch“ waren Tabuworte für Texter. Ebenso gefährliche Ausdrücke, die im Text

⁹⁰⁷ Xue Huanyuan (薛化元, hrsg. 1990). *Chronologische Tabelle zur Geschichte Taiwans. Bd. I: Nachkriegszeit I. 1945-1965*, S. 2.

⁹⁰⁸ Ebd., S. 57.

⁹⁰⁹ Weng Jiaming (翁嘉銘). Gebt den Musikermachern mehr Freiraum (給音樂創作者更多自由空間), in: *China Forum* (中國論壇), 1988, Juni, Nr. 306, S. 58.

zu vermeiden waren, waren Worte, die Assoziationen zum chinesischen Kommunismus zuließen, wie z.B. „aufgehende Sonne“ als Symbol der Geburt des kommunistischen Chinas und die Erwähnung von „Maomaoyu“ (毛毛雨, Nieselregen), dessen Aussprache sich mit dem Familiennamen von Mao Zedong deckt. Im Vergleich zu der deutlichen Textkontrolle war die Zensur der Musik nicht so streng. Es gab keine bestimmten Intervalle, Rhythmen oder Musikinstrumente zu zensieren. Nur wenn die Melodie zu martialisch oder depressiv sich anhörte, durfte sie nicht in der Öffentlichkeit benutzt werden. Oder manche Melodien klangen für die Ohren der Prüfer zu japanisch, dann wurden sie ebenfalls verboten.

Die taiwanesischsprachigen Lieder in diesem Zeitraum behielten weiter die Merkmale der in der japanischen Kolonialzeit popularisierten Lieder, wobei die westliche Tonalität immer mehr Einfluß auf die Komponisten ausübte. Die Anwendung der Ziffer-Notation und Fünflinien-Notation statt der traditionellen Gongchi-Notation (工尺譜) wurde jetzt für Komponisten und Liederalben normal; die Begleitungsinstrumente waren überwiegend die westlichen Instrumente. Außerdem waren auch japanische Musikelemente bemerkbar, z.B. die japanische Yin-Onkai (Yin-Tonleiter)⁹¹⁰ bei den Liedern des Komponisten Yang Sanlang (楊三郎, 1919-1989)⁹¹¹ „Ich hoffe, daß du bald wiederkehrst“ (望你早歸, 1946) und „Nachtregen in der Hafenstadt“ (港都夜雨, 1951). Mit diesen drei Musikkomponenten - taiwanesisch, westlich und japanisch – ist der musikalische Charakter der Lieder nach dem zweiten Weltkrieg bis zum Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zu skizzieren. Aber allmählich haben die durch das Radio⁹¹² verbreiteten taiwanesischsprachigen Lieder ihre Zuhörer verloren, besonders die junge Generation, die sich nach Beginn der Fernsehära (ab 1962) abwendete. Für das noch übrig gebliebene Publikum wurden die als „Mischlingslieder“⁹¹³ verunglimpft

⁹¹⁰ Die Yin-Tonleiter mit westlichen Bezeichnungen: EFAHDE (aufwärts), ECHAFE (abwärts).

⁹¹¹ Yang Sanlang (楊三郎, 1919-1989) zählt zu einem der wichtigsten Komponisten der Nachkriegszeit. Nach seiner romantischen Musikwanderung in Japan und Nordostchina ist er 1945 nach Taiwan zurückgekehrt und fing die Musikkarriere an. 1946 hat er das erfolgreiche Lied „Ich hoffe, daß du bald wiederkehrst“ (望你早歸) komponiert, das die hoffnungsvolle Erwartung auf die Geliebte mit dem traurigen Musikstil der Yin-Onkai andeutete. Danach hat er die „Tanzgruppe der schwarzen Katze“ (黑貓歌舞團) organisiert und führte mit dieser Tanzgruppe Tourneen durch. Infolge der mißachteten taiwanesischsprachigen Musik verlor sein Team das Publikum, und er verließ es im Jahre 1965. Bevor er sich 1976 von der Musikszene zurückbezog, arbeitete er als Leiter einer Musikband in einem Nachtclub. Kurz vor seinem Tod war man wegen der steigenden Taiwananerkennung in der taiwanesischsprachigen Musik wieder auf ihn aufmerksam geworden. 1992 wurde das *Großer Meister der taiwanesischen Lieder - Gedenkalbum zu Yang Sanlang* (台灣歌謠創作大師 - 楊三郎紀念專輯) von dem Kulturzentrum des Kreises Taipei herausgegeben.

⁹¹² Nach Angaben waren 97 000 Radiohörer im Juli 1945 gemeldet. Seit 1950 hatte sich innerhalb kurzer Zeit die Anzahl der Rundfunkstationen auf 38 vermehrt und ging bis 1970 wegen der Verbreitung des Fernsehens wieder auf 29 zurück. Die Zeit zwischen 1950-1965 kann man als die Blütezeit des Rundfunks in Taiwan ansehen. Die Zahlangabe siehe Ye Longyan (葉龍彥). Der Wiederaufbau und die Entwicklung des Rundfunks in Taiwan (台灣廣播電台的重建與發展), in: *Literatur Taipei* (台北文獻), 1991, Juni, Nr. 96, S. 150.

⁹¹³ Zhuang Yongming (莊永明). *Erinnerung an die taiwanesischsprachigen populären Lieder* (台灣歌謠追想曲), S. 62.

japanischen Lieder, d.h. japanische Schlager mit taiwanesischsprachigen Texten, aus kommerziellen Gesichtspunkten „erfunden“. Es ist merkwürdig, daß die früher in der japanischen Kolonialzeit als Symbol der kollektiven Identifikation funktionierenden taiwanesischsprachigen Lieder nun so durchgängig von den japanischen Schlagern, die für die Zuhörer nur einen deutlich japanischen Stil hatten, verdrängt wurden und das einfache Volk und die ältere Generation diese Lieder akzeptierte. Die Rezeption solcher Lieder könnte man dahingehend verstehen, daß die Taiwanesen den Japanern und der schönen Vergangenheit nachgetrauert haben im Vergleich zu dem sie unterdrückenden Chiang-Regime. Obwohl die Bevölkerung damals das Japanische unfreiwillig hatten hinnehmen müssen, boten die „gefälschten“ taiwanesischsprachigen Lieder eine Flucht vor den realen Zwängen und eine schöne Illusion an⁹¹⁴. Das vom gleichnamigen japanischen Schlager übersetzte Lied „Heimat in der Abenddämmerung“ (黃昏的故鄉, Musikbeispiel 77) wurde als das typische taiwanesisches Heimwehlied für die im Ausland lebenden Taiwanesen betrachtet, besonders für die während der Zeit des weißen Terrors in die schwarze Liste eingetragenen Personen.

Der Niedergang der taiwanesischsprachigen Lieder hat sich erst nach der „Landbewegung“⁹¹⁵ am Ende der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts geändert. Die in den 30er bis 50er Jahren popularisierten taiwanesischsprachigen Lieder tauchten wegen der Land-Strömung wieder in Fernsehen auf. Viele früher verbotenen Lieder sind wieder in der Öffentlichkeit erschienen; Einführungen zu Komponisten und Textern wurden sogar in Fernsehen gesendet. Der Aufschwung dieser als „Volkslieder“ anerkannten taiwanesischsprachigen Lieder verband sich mit den in der 80er Jahren beliebten taiwanesischsprachigen Lieder, und dies eröffnete eine neue erfolgreiche Epoche.

Die chinesischsprachigen Lieder dominierten auf Grund der Unterstützung der Sprachenpolitik und der freizügig eingeräumten Fernsehzeit, wobei der in der Shanghai-Zeit entwickelte Liederstil weiter in Taiwan fortgesetzt wurde. Die meist auf weiche Themen konzentrierten Lieder wurde langsam von den Intellektuellen, besonders den Studenten, als Schulze mißachtet. Von der deprimierenden politischen Lage Taiwans in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts beeinflusst, aber noch auf der Suche nach einer eigenen Identität haben die jungen Studenten gleichzeitig als Muskschaffende und Konsumenten die Campuslieder mit der schönen Überschrift „Moderne chinesische Volkslieder-Bewegung“, entwickelt. Die Schallplattenfirma Xinge (新格) veranstaltete den „Preis der Goldenen Melodie“ (金韻獎) unter dem Motto „Unsere innere Stimmung und unsere Kreativität selbst herauszingen“ zwischen 1977-1981, um Campuslieder zum Kapitalismus in angemessenen Bahnen zu halten. Neben vielen frischen Themen in Liedern, z.B. „Herbstzikade“ (秋蟬, 1978), „Wind, sag doch mir!“ (風告訴我, 1978) und „Kleiner Weg im Dorf“ (鄉間小路, 1979) waren

⁹¹⁴ Siehe die von G. Schulze dargestellten Trivialschema. G. Schulze (1992). *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, S. 153.

⁹¹⁵ Die Land- Bewegung bezog sich auf die von der schwierigen Lage Taiwans in der internationalen Politik während der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hervorgerufene Kulturreflexion weg von China hin zum Land Taiwan. Die Bewegung breitete sich zuerst in der Literatur und Malerei und zuletzt bei den populären Liedern aus.

die Campuslieder stark an der chinesischen Identität orientiert. Diese Tendenz erreichte ihren Gipfel im Jahre 1978, als die U.S.A. ihre diplomatische Beziehung zur Republik China auf Taiwan beendete und mit der VR China in diplomatische Beziehungen eintrat. Bei einigen Campussängern vermischte sich Zorn, Panik und Protest und sie komponierten Lieder, um ihre unvorstellbare Stimmung auszudrücken und die Bevölkerung zu trösten. Unter diesen von dem unerklärlichen Dilemma des chinesischen Stolzes und der verratenen Freundschaft erfüllten Liedern war das Lied „Erben des Drachen“ (龍的傳人, 1978) der Höhepunkt der gesamten Campusliederbewegung. Von dem Panikgefühl und der Angst vor dem Angriff des kommunistischen Chinas beherrscht, wurde das Lied über den Campus hinaus von allen als legitime Erben des Drachen sich verstehenden Bewohnern in Taiwan gern gesungen. Die typischen Textsymbole für die chinesische Identität: Drache, Yangtse und Gelber Fluß verbanden sich mit der traurigen Moll-Melodie und dies half den Leuten, politische Schwierigkeiten seelisch leichter zu verkraften. Aber als der Komponist Hou Dejian (侯德建) 1983 wirklich von Taiwan über Hong Kong in sein Vaterland China zurückgekehrt ist und das Traumland erlebte, wurde das Lied sofort als rebellisch verboten. Das politisierte Lied hatte keine ständige Anerkennung von der Regierung und blieb abhängig von den begünstigenden Zeitverhältnissen. Vor dieser dramatischen Rückkehr hatte man sich bereits die Campuslieder am Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts sattgehört und die Bewegung kam zum Ende.

Aussichten

Zwischen den zwei Küsten der Taiwan-Straße war seit 1949 jede Kommunikation abgebrochen. Die beiden politischen Führer, Chiang und Mao, bauten gleichzeitig ihre totalitären Regime auf. Ihre Herrschaftsmythen wurden erst nach ihrem Tod hintereinander in der Mitte der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts aufgebrochen. Aufgrund der Reformpolitik nach der jede geistige Regung erstrickenden Kulturrevolution in der VR China und der Taiwanisierungspolitik als Kompromiß im nationalistischen Regime wurde die Musikentwicklung in der VR China und in Taiwan positiv beeinflusst, d.h. die Musik wurde nicht mehr so streng politisch kontrolliert. Die Musik trat vielmehr aktiv in die Rolle einer Zeitzeugin der wichtigen politischen Ereignisse ein: Die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen den U.S.A. und der VR China (1979), die anwachsenden oppositionellen Demonstrationen seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in Taiwan, die Aufhebung des Ausnahmezustandes in Taiwan (1987), die tragische Studentendemonstration am Platz des Tors des Himmlischen Friedens (1989) und die Präsidentwahlen in Taiwan (1996 und 2000). In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts lassen sich in der VR China und in Taiwan zwei wichtige Musikphänomene beobachten, nämlich das Auftreten der „Neuen Welle-Komponisten“ (新潮作曲家)⁹¹⁶ und die Beliebtheit der von der kommunistischen Partei seit langem als „pornographische Musik“⁹¹⁷ verurteilten populären Musik auf dem Festland sowie die Epoche der Rock-Musik und die gesellschaftlich engagierte Musik in Taiwan. Beide Erscheinungen zeigen, daß die Musik nicht mehr so brav wie in der vergangenen totalitären Zeit der Politik diente, sondern sich mit ihr auseinandersetzte. Diese Musikphänomene sollen im folgenden zusammengefaßt und in ihrer Aussicht vorsichtig beurteilt werden.

1) Die „Neuen Welle- Komponisten“ stehen zur Musikpolitik Mao’s im Widerspruch, d.h. für sie dient Musik nicht mehr der Politik, und ihre Kompositionen sind nicht unbedingt auf revolutionären Realismus und revolutionäre Romantik beschränkt,

⁹¹⁶ Der Begriff „Neuen Welle-Komponisten“ (新潮作曲家) ist in der Mitte der 80er Jahren des 20. Jahrhunderts allmählich entstanden und bezieht sich auf die chinesischen Komponisten der jungen Generation, die sich die westliche moderne kompositorische Technik angeeignet haben und sie weiter zu einem individuellen kompositorischen Stil entwickeln. Die von ihnen entfaltete musikalische Darstellungskraft stieß das seit den Volkskomponisten Nie Er und Xian Xinghai aufgebaute musikalische Vorbild um und gewann viel Beifall, weil der seit Jahrzehnten vernachlässigte individuelle Charakter des Komponisten als das wichtigste Merkmal der „Neuen Welle-Komponisten“ bezeichnet wurde. Die typischen Komponisten sind: Qu Xiaosong (瞿小松, *1952), Zhou Long (周龍, *1953), Chen Yi (陳怡, *1953), Ye Xiaogang (葉小綱, *1955), Chen Qigang (陳其鋼, *1955), Su Cong (蘇聰, *1957) und Tan Dun (譚盾, *1957).

⁹¹⁷ Pornographische Musik, nämlich „Gelbe Musik“ (黃色音樂) bezieht sich auf die seit der Shanghai-Zeit (20er Jahren des 20. Jahrhunderts) popularisierten Lieder. Wegen ihres Hauptthemas der Liebe, die die Chinesen nicht so offen schildern, wurden solche Lieder später absichtlich von der kommunistischen Partei als pornographische Musik verurteilt.

sondern die „Neuen Welle-Komponisten“ benutzen das ganze Spektrum der westlichen modernen kompositorischen Technik seit der Zwölftonmusik. Obwohl der Nachfolger von Mao, Deng Xiaoping (鄧小平), die Musikpolitik Mao's in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts weiter als verbindlich erklärt hat, wurde das seit 1949 wegen der politischen Kontrolle der Komponisten immer monotoner gewordene Musikschaffen durch das Auftauchen der „Neuen Wellen-Komponisten“ aufgebrochen. 1979 hat Luo Zhongrong (羅忠鎔, *1924), Professor am Central Conservatory of Music, das Lied „Abpflücken der Lotusblumen entlang des Flusses“ (涉江採芙蓉) für Sopran komponiert. Das mit der Technik der Zwölftonmusik durchgeführte Lied gilt öffentlich als die erste Zwölftonmusik in der VR China⁹¹⁸. Nach diesem Tabubruch waren die Komponisten, besonders die „Neuen Welle-Komponisten“ in der VR China nicht mehr mit dem revolutionären Realismus und der revolutionären Romantik zufrieden, sondern nahmen sich die westliche moderne kompositorische Technik als Vorbild und haben eine neue Art von Musik komponiert. Obwohl die Zwölftonmusik für die westliche Musikwelt nicht so neu ist und die chinesischen Kompositionen in ihrer Tendenz noch experimenteller und imitativer sind als reife Werke, ist ihre Bedeutung relevant. Abgesehen von dem großen Schub bei der Gründung der VR China hatte sich ein stagnierender homogener Musikstil herausgebildet. Die „Neuen Welle-Komponisten“ zeigen durch ihren Mut zu experimentieren und durch ihre verschiedenen individuellen Eigenschaften, daß der musikalischen Entwicklung in der VR China vielfältige Möglichkeiten gegeben sind. Der Komponist Chen Qigang (陳其鋼) meinte, daß die musikalische Entwicklung in China niemals von dem Musikaustausch mit der Welt und den westlichen Ländern abgeschlossen gewesen wäre. Es sei bis heute nicht notwendig zu diskutieren, welche Entwicklung chinesisch oder westlich sei. Um die echte chinesische moderne Kultur aufzubauen, sei es entscheidend, den individuellen Stil herauszufinden und zu pflegen⁹¹⁹.

Die als „herausragende Generation“ bezeichneten Komponisten⁹²⁰, deren Werke schwer

⁹¹⁸ Unter dem Mao-Regime wurde die Komposition streng kontrolliert. Ma Sicong (馬思聰, 1912-1987), der damals Leiter des Central Conservatory of Music war, hat die Instrumentalmusik „Freudensuite“ (歡喜組曲, 1950) für das Jubiläum des Konservatoriums komponiert. Das Werk wurde vorgeworfen, daß es wegen vieler Dissonanz zum Formalismus tendiere. Die Komponisten hatten wegen dieses Vorwurfs Angst, die Zwölftontechnik öffentlich in ihren Werken zu benutzen. Aber längst wurde die westliche moderne kompositorische Technik schon geheim von einigen Komponisten verwendet. Die Komponisten trauten sich nur nicht, ihre Werke zu zeigen. 1947 hat Sang Tong (桑桐, *1923) das Instrumentalstück für Geige „Nächtlicher Anblick“ (夜景) mit der Zwölftontechnik komponiert. Aber niemand kannte das Werk außer dem Komponisten selbst. Luo Zhongrong hat vor der Kulturrevolution auch einige Kompositionen mit der westlichen modernen Technik geschrieben. Aber sie wurden nicht veröffentlicht, weil, wie Luo selber sagte, solche Musik „too far from politics“ sei. Siehe B. Mittler (1993). *The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 130; Zhou Jinmin (周晉民). Vom politischen Denken bis zur Schaffensrichtung: Ein historischer Überblick der siebzehnjährigen Musikkritik (從政治思想到創作方向: 十七年音樂批評的歷史回顧), in: Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg., 1992). *History of New Music in China* (中國新音樂史論), S. 246.

⁹¹⁹ Chen Qigang (陳其鋼). Über die moderne Musik (關於現代音樂), in: *People's Music* (人民音樂), 1989, Nr. 8, S. 42-43. Ich zitiere aus Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der Neuen Musik in China* (中國新音樂史論集), Bd. II, S. 690.

⁹²⁰ Die „Neuen Welle-Komponisten“ und ihre Aktivitäten gelten als ein einzigartiges Musikphänomen des 20. Jahrhunderts in der VR China. Die von vielen chinesischen Musikwissenschaftlern mit Erwartung und

nach der traditionellen Musikästhetik - gute Musik ist die von Li beschränkte und mit moralisch-ethischer Kraft erfüllte Musik - zu bewerten sind, suchten sich ihre mannigfaltigen Ideen aus der traditionellen klassischen Literatur, aus der volkstümlichen Dramamusik und aus beliebten Melodien der Programmmusik⁹²¹, um die chinesische Musik mit ihren neuen Möglichkeiten am Ende des 20. Jahrhunderts hervorzuheben. Nach dem Massaker am Platz des Tors des Himmlischen Friedens (1989) haben viele von ihnen weiter im Ausland studiert und sie gewannen mittlerweile mit ihrem Erfolg auch in U.S.A. und Europa Anerkennung. Obwohl manche in den 90er Jahren von ihnen komponierte Werke sehr umstritten sind⁹²², erfahren die „Neuen Welle-Komponisten“ große Beachtung von allen künstlerischen Bereichen in der VR China und in der westlichen Musikwelt. Die „Neuen Welle-Komponisten“ wie die Komponisten der ersten Generation der chinesischen „Neuen Musik“⁹²³ haben der chinesischen Musik durch die Inspiration der westlichen kompositorischen Technik einen neuen Stil gegeben. In einem relativ freien Schaffensraum verglichen mit den Komponisten unter dem Mao-Regime haben diese neuen Komponisten jedoch auch ihre Unzufriedenheit mit der Politik durch Anspielungen aus der klassischen Literatur und durch absolute Musik ausgedrückt. Zum Beispiel protestierte die erste Symphonie von Qu Xiaosong (瞿小松, 1986) gegen die Politiker, die die Schaffensfreiheit der Kunst nicht verstanden haben⁹²⁴. Tan Dun (譚盾) hat seine gesellschaftlich-politische Meinung meist durch Anspielungen auf die klassische Literatur geäußert. So sei die erste Symphonie „Lisao“ (離騷, 1979/1980) „a personal statement about society“⁹²⁵, weil ihre Bezeichnung, der Titel einer berühmten Schrift des patriotischen Dichters Qu

Bewunderung bezeichnete „herausragende Generation“ fand bestimmte historische Bedingungen vor.. In vielen Artikeln ist das Thema seit Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts behandelt. Zum Beispiel: Luo Yifeng (羅藝峰, 1986). Perspective on the Musical Trend during the New Period - Views on „The Rising Group“. (新時期音樂思潮一瞥. 試論 “崛起的一群”), in: *Music Study* (音樂研究), 1986, Nr. 2, S. 1-9.

⁹²¹ Die „Neuen Welle-Komponisten“ sind Liebhaber der Programmmusik. Sie haben viele Titel aus den klassischen Literaturen, aus dem Drama und von den traditionellen Melodientypen entnommen. Musikalisch haben sie ebenfalls vielseitig volkstümliche Melodien benutzt. So ließ sich z.B. der Komponist Tan Dun (譚盾) für sein Streichquartett „Feng · Ya · Song“ (風 · 雅 · 頌, 1982) und für die Symphonie „Lisao“ (離騷, 1980) von der klassischen Literatur und für seine Oper „Pavillon Päonie“ (牡丹亭, 1998) von der Dramamusik. „Duoye“ (多耶), die volkstümliche Musik der Minderheit der Tong (僮族) in der Provinz Guangxi (廣西), hat die Komponistin Chen Yi (陳怡) angeregt. 1984 hat sie das Klavierstück „Duoye“ komponiert und später in eine Instrumentalmusik umgeschrieben.

⁹²² Die „Neuen Welle-Komponisten“ verloren seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts allmählich ihre Kreativität aus den 80er Jahren und schrieben meist nur noch an die westliche Musikwelt angepasste chinesische Musik. So stellt Tan Dun mit seinen Werken chinesische Begriffe oder Titel mit der westlichen modernen kompositorischen Technik dar, z.B. die Symphonie „Heaven Earth Mankind“ 1997 (天地人, 1997) für die Übergabe von Hong Kong und die in Wien uraufgeführte Oper „Pavillon Päonie“ (牡丹亭, 1998).

⁹²³ Die Komponisten beziehen sich auf die Pionierkomponisten, die zum ersten Mal mit der westlichen kompositorischen Technik die Epoche der chinesischen „Neuen Musik“ schufen wie z.B. Xiao Youmei (蕭友梅) und Huang Zi (黃自).

⁹²⁴ B. Mittler (1993). *Dangerous Tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 102. Qu hat die Anspielungen dieser Symphonie nicht verraten, solange er noch in der VR China war.

⁹²⁵ Ebd., S. 104.

Yuan (屈原, 343-277 v. Chr.)⁹²⁶, schon den kritischen Ansatz verdeutliche. Im Gedenken an das Massaker auf dem Platz des Tors des Himmlischen Friedens (1989) hat er „Schnee im Juni“ (六月的雪, 1991) für Cello solo und vier Schlagzeuge komponiert, wobei der unmögliche Schnee im Juni auf die Handlung in dem Drama *Lamento der Dou E* (竇娥冤)⁹²⁷ anspielt und eine Verbindung zu der brutalen Unterdrückung der Studentendemonstration im Juni 1989 zieht. Unter der kommunistischen Herrschaft gehen die „Neuen Welle-Komponisten“ noch sorgfältig mit dem politischen Thema um.

2) Gesellschaftlich engagierte Musik in Taiwan arbeitet nach der Aufhebung des Ausnahmezustands die eigene Geschichte auf. Unter dem Chiang-Regime fürchtete die nationalistische Regierung das taiwanesisches Identitätsgefühl, weil es sich meist mit der Idee der Unabhängigkeit von Taiwan verband und auf diese Weise ihrer Herrschaft schaden konnte. Die Komponisten in Taiwan waren sich dieser Verkettungen genau bewußt und verwendeten die taiwanesischen Titel und die taiwanesischen Musikmaterialien in ihren Werken sehr vorsichtig, um ihre Kompositionen nicht zu gefährden. Andererseits brachten die chinesischen Volkslieder als kompositorische Materialien das Problem mit sich, daß ihre Verwendung nicht als Bejahung des kommunistischen Chinas ausgelegt werden durfte⁹²⁸. Die Kritik der Regierung an den Kompositionen folgte keiner bestimmten Regelung, sondern urteilte nur von Fall zu Fall. Unter diesem Dilemma mußten die meisten Komponisten in Taiwan ihre Werke in dem Sinne schreiben, daß sie chinesische, nicht taiwanesisches Musik seien und den nationalen Stil lediglich mit der westlichen kompositorischen Technik ausführen würden.

Nach 1949 waren die Komponisten in Taiwan ziemlich zurückhaltend und haben nur wenige Werke veröffentlicht⁹²⁹. Die von dem Komponisten Guo Zhiyuan (郭芝苑, *1921) als „sprachlos“ bezeichnete Generation⁹³⁰ nahm nach und nach wieder an den Veröffentlichungen von bestimmten Komponistengruppe seit den 60er Jahren des 20.

⁹²⁶ Der Dichter Qu Yuan (屈原) hat seine Sorge um die chaotische Politik und seine patriotischen Ideale in *Lisao* (離騷) beschrieben. Später hat er sogar durch Selbsttötung im Fluß seine Loyalität bewiesen.

⁹²⁷ Der Dramatiker Guan Hanqing (關漢卿) hat im 13. Jahrhundert in der Yuan-Dynastie das Drama *Lamento der Dou E* (竇娥冤) geschrieben, um den Mut der Frau Dou E gegenüber der Ungerechtigkeit der korrupten Beamten zu verherrlichen. Der Schnee im Juni und die drei Jahre dauernde Dürre sind der Beweis ihrer Unschuld.

⁹²⁸ In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts waren die meisten chinesischen Volkslieder noch in Taiwan verboten und sie durften nicht in Kompositionen verwendet werden.

⁹²⁹ Außer einigen Klavierstücken von Chen Si-ti (陳泗治) gab es die Instrumentalmusik „Symphonische Variation – taiwanesisches Sitte als Thema“ (交樂變奏曲 — 台灣風土為主題) von Guo Zhiyuan (郭芝苑, 1955) und die Lieder von Lu Chuang Shien (呂泉生) und anderen Komponisten. Die nach C. Debussy entstandene moderne kompositorische Technik findet man nur bei manchen Komponisten, z.B. bei Guo zhiyuan, der sie privat selber studierte.

⁹³⁰ Guo Zhiyuan (郭芝苑, 1998). *Wilde Rose* (在野的紅薔薇), S. 265. Wegen des Sprachproblems waren die in der japanischen Kolonialzeit schon aktiven Komponisten sehr zurückhaltend im Vergleich zu den vom Festland China nach Taiwan geflohenen Komponisten.

Jahrhunderts teil. Die Gruppenaktivitäten⁹³¹ zielten darauf, die chinesische nationale Musik mit der neuen westlichen kompositorischen Technik ähnlich wie die nationale Musik Rußlands im 19. Jahrhundert zu entwickeln und sie hatten nichts mit dem gesellschaftlichen Thema zu tun.

Erst seit der Aufhebung des Ausnahmezustands (1987) gewannen die Komponisten einen größeren Freiraum für ihr Schaffen, so daß sie ihre eigenen Meinungen öffentlich durch Musik darstellen konnten. Zu dem Massaker auf dem Platz des Tors des Himmlischen Friedens hat Zeng Xinkui (曾興魁, *1946) das Orchesterstück „Elegie des Tors des Himmlischen Friedens“ (天安門輓歌, 1989) komponiert, in dem die Melodien der „Internationale“ und der Nationalhymne der Republik Chinas signifikant erklingen. Im Gegensatz zu den komplizierten Akkorden der Elegie Zeng's hat der zur Zeit in Wien lebende Komponist Shi Chieh (施捷, *1950) die „Stygische Elegie“ für Klarinette und Klavier gegen die Todesstrafe und im Andenken an die Toten des Massakers in Beijing in einer nur einen Takt umfassenden Form geschrieben. Nicht nur von einzelnen politischen Ereignissen ausgehend breitet sich das Taiwanthema im allgemeinen aus. Das seit langem als Tabu behandelte Thema, die Beschreibung des Leides der Taiwaner und ihrer Liebe zu Taiwan, spielt seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts eine große Rolle für einige Komponisten. Jin Xiwen (金希文, *1957) fing erst nach seiner Bewußtwendung zu Taiwan⁹³² an, eine Folge von Musik direkt Taiwan zu widmen: „Erinnerungsmelodien für Taiwan“ (為台灣譜的緬懷曲, 1997), die aus drei Instrumentalstücken „Menschen, die fern vom Meer sein wollen“ (避海人), „Bittere Reise“ (苦旅) und „Einsamer Zorn“ (孤寂的憤怒) bestehen, sowie die Symphonie „Taiwan“ (1995) und die Chormusik „Die Sonne geht auf über Taiwan“ (日出台灣, 1997). Hsiao Tyzen (蕭泰然, *1938), der seit 1977 in den U.S.A. lebende Komponist⁹³³, hat viele Lieder mit taiwanesischen Gedichten in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts geschrieben. Wegen ihrer Beliebtheit in dem Kreis der nach U.S.A. ausgewanderten Taiwaner kam er über zehn Jahre auf die sog. „schwarze Liste“. 1994 hat er die „1947 Ouvertüre“ für Orchester und Chor im europäischen romantischen Stil komponiert, um, wie er sich ausdrückte, ähnlich wie die Ouvertüre solennelle „1812“ von Peter Tschaikowsky und „Finlandia“ von Jean Sibelius⁹³⁴ des Aufstands vom 28. Februar 1947 in Taiwan zu gedenken. Die zwei vom Chor gesungenen Gedichte „Liebe und Hoffnung“ (愛與希望) im mittleren Teil und „Grünes Taiwan“ (台灣翠青, Musikbeispiel 78) im letzten Teil weisen auf eine neue Harmonie aus der historischen Traurigkeit hin, die ein friedliches und hoffnungsvolles Taiwan gestaltet. 1999 wurde seine seit 1987 in einzelnen Schritten gearbeitete Symphonie „Formosa“ in Moskau uraufgeführt. Sie beschreibt im Gegensatz zu allen anderen romantischen Kompositionen Xiao's mit vielen Dissonanzen die schwierige Einwanderungsgeschichte, die mißverständlichen Gruppenkonflikte, die Unterdrückung der nationalistischen

⁹³¹ Bei den Gruppenaktivitäten war die Gruppe „Klein kompositorisches Album“ (製樂小集) unter dem Organisator Hsu Tsang-houi (許常惠) sehr berühmt. Zwischen 1961-1972 hat diese Gruppe insgesamt acht Konzerte für die neuen Kompositionen veranstaltet.

⁹³² Interview am 26.05.1998.

⁹³³ 1995 kehrte er wieder nach Taiwan zurück.

⁹³⁴ Vorwort der Partitur „1947 Ouvertüre“.

Regierung und die chaotische Gesellschaft⁹³⁵.

Bei der Präsidentwahl im Jahre 2000 hat die nationalistische Partei zum ersten Mal verloren und die Oppositionspartei „Demokratische Fortschrittspartei“ (民主進步黨) stellte den neuen Präsidenten. Es ist zu erwarten, daß die Komponisten in Taiwan völlig Schaffensfreiheit haben. Sie können durch Musik ihr Engagement und ihre Meinungen in verschiedensten Formen äußern, ohne irgendwelche politische Angst zu haben. Das Argument: „Alle Musik ist politisch“ und deswegen gefährlich⁹³⁶, wird wegen der Demokratisierung bestimmt sein Gewicht in Taiwan verlieren.

3) Der musikalische Austausch zwischen den zwei Küsten der Taiwan-Straße fängt seit der Aufhebung des Ausnahmezustandes in Taiwan wieder an. Am 8. August 1988 fand die Konferenz zur Tradition und Zukunft der chinesischen Musik in New York statt. Auf ihr stellten jeweils zehn Komponisten aus der VR China und aus Taiwan ihre Kompositionen vor. Diese als „historisches Treffen“⁹³⁷ bezeichnete Konferenz hatte das Ziel, den musikalischen Austausch über die Taiwan-Straße wieder in Gang zu bringen und so zu einem Aufschwung der chinesischen Musik beizutragen⁹³⁸. Ferner hat die politische Öffnung die wissenschaftliche Zusammenarbeit befördert. Die Wiederentdeckung des Komponisten Jiang Wenye (江文也, 1910-1983) ist ein signifikantes Beispiel. Wegen seiner taiwanesischen Herkunft wurde Jiang, der seit 1938 in Beijing als Komponist lebte⁹³⁹, als Unperson in Taiwan und als ein politischer Verräter in der VR China betrachtet. 1981 wurde sein Werk zum ersten Mal in Taiwan vorgestellt⁹⁴⁰, bevor dieser erste international bekannte taiwanesisch-chinesische Komponist gestorben ist. Danach wurden viele Artikel über ihn und Konferenzberichte zu ihm veröffentlicht, um das gesamte Bild von Jiang's Tätigkeit in der Öffentlichkeit zu zeigen. Obwohl alle Musikwissenschaftler in der VR China, Hong Kong und Taiwan den großen Erfolg der Kompositionen Jiang's unterstrichen, blieben die Meinungen über

⁹³⁵ Zhuang Chuanxian (莊傳賢, 1999). Der Traum wurde verwirklicht. Uraufführung der Symphonie „Formosa“ in Moskau (美夢成真. „福爾摩沙交響曲“ 世界首演), in: Lin Hengzhe (林衡哲, hrsg.). *Gefühlvolle Romantik* (深情的浪漫), S. 237f.

⁹³⁶ B. Mittler (1993). *Dangerous Tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, S. 109.

⁹³⁷ Wu Zuqiang (吳祖強). Historisches Treffen (歷史性的聚會), in: *People's Music* (人民音樂), 1988, Nr. 10, S. 2.

⁹³⁸ Ebd., S. 5.

⁹³⁹ Jiang Wenye (江文也) ist im Kreis Taipei geboren. Als er 13 Jahre alt war, besuchte er die Mittelschule in Japan. Danach lernte er neben seinem Ingenieurstudium privat Gesang und weiter Komposition. Seit 1934 hat er viele Wettbewerbe für Komposition in Japan gewonnen. Seine Instrumentalmusik „Formosan Dance“ hat sogar den Preis der Olympiade in Berlin 1936 bekommen und die fünf Sketche für Klavier erhielten den Preis auf dem Vierten internationalen Festival der Gegenwartsmusik in Venedig 1938. Obwohl er international in kurzer Zeit berühmt geworden war, akzeptierte er 1938 die Einladung an der Pädagogischen Universität in Beijing und fing seine Lehrtätigkeit in China an. Seit 1957 wurde ihm seine Herkunft aus Taiwan zum Verhängnis in den nacheinander folgenden politischen Kampagnen. 1978 wurde er rehabilitiert.

⁹⁴⁰ Xie Lifa (謝里法, 1981). Der Ruf der Heimat. Der in Beijing schwer erkrankte taiwanesischer Musiker. (故土的呼喚. 臥病北平的台灣音樂家), in: *Lianhe-Zeitung* (聯合報), 1981, März. Dieser Artikel wurde später in *Aufzeichnungen zu ausgegrabenen Persönlichkeiten* (出土人物誌) aufgenommen.

seine mit dem politischen Kontext verbundene innere Haltung geteilt. Von dem Ausgangspunkt, daß Jiang Chinese sei, wurde ihm vorgeworfen, daß er Propagandalieder für die Japaner während der anti-japanischen Zeit komponiert hat⁹⁴¹, und er wurde sogar beschimpft dafür, daß er zur Musikkultur beigetragen habe, obgleich er sich gegen die nationale Moral schwer verfehlen würde⁹⁴². Hingegen wenn wir die Darstellung seines sogenannten „unmoralischen“ Wegs in der Musik mit der Unklarheit in seiner Identität zu beantworten versuchen, dann ist er wie die ältere Generation der taiwanesischen Komponisten unentschieden, ob er Chinese oder Taiwanese ist. Jiang wurde als taiwanesischer Chinese auf den zweiten Platz hinter den Japanern während der Wettbewerbe für Komposition in Japan gesetzt⁹⁴³ und als taiwanesischen Landsmann und kolonisierten Japaner hat man ihm viele „Sünden“ in den politischen Kampagnen nach der Gründung der VR China zugeschrieben⁹⁴⁴. Dieses Schicksal bemerkte Jiang bereits 1945: „Jetzt ist mir klar geworden, daß ich als ein Taiwanese in der japanischen Kolonie während meines Studiums von den Japanern diskriminiert wurde. Als ich schon berühmt war, bekam ich immer nur den zweiten Preis im Wettbewerb für Komposition. ... Dieses Mal wurde ich von der Pädagogischen Universität in Beijing entlassen, geschah dies nicht aus dem gleichen Grund!?“⁹⁴⁵ Wie kann man diese Unterdrückung erklären? Ist es „die Ursünde der Taiwanesen“⁹⁴⁶ oder nach der Beschreibung von Ex-Präsident Li Denghui (李登輝) „Die Traurigkeit der Taiwanesen“⁹⁴⁷? Der kulturelle Chinese steht immer in einem Widerspruch zu der politischen Herkunft aus Taiwan, nicht nur bei Jiang, sondern auch bei der älteren Generation der taiwanesischen Komponisten, die sich meist selber als Chinesen, bzw. als kulturelle Chinesen betrachtet haben⁹⁴⁸, was mit der Sehnsucht nach dem entfernten

⁹⁴¹ Wang Zhenya (王震亞). Der Komponist Jiang Wenye (作曲家江文也), in: *People's Music* (人民音樂), 1984, Nr. 5, S. 19; Liu Ching-chih (劉靖之, 1998). *Geschichte der chinesischen Neumusik* (中國新音樂史論), Bd. I, S. 306.

⁹⁴² Liu (1998), ebd., S. 308.

⁹⁴³ Zwischen 1934 und 1937 hat Jiang an vier Wettbewerben für Komposition in Japan teilgenommen. Aber jedesmal bekam er den zweiten Preis.

⁹⁴⁴ Seine „Sünden“ kann man folgendermaßen zusammenfassen: 1) Anti-Sozialismus; 2) Sklave des japanischen Imperialismus; 3) Anhänger des Reaktionärs Chiang Kai-shek; 4) Unzufriedenheit und Kritik am Sozialismus; 5) Verbreitung von bürgerlichen Denken unter den Studenten; 6) Zustimmung zur Autonomie Taiwans. Siehe Xie Lifa (謝里法, 1981). Der alte Rotang unter dem Bruch. Der von mir gefundene Jiang Wenye (斷層下的老藤. 我所找到的江文也), in: *Taiwanische Literatur und Kunst* (台灣文藝), 1983, Mai. Dieser Artikel wurde später in Xie Lifa (謝里法, 1984). *Aufzeichnungen zu ausgegrabenen Persönlichkeiten* (出土人物誌) aufgenommen, S. 364ff.

⁹⁴⁵ Wu Yunzhen (吳韻真, 1992). Mein Mann Jiang Wenye (先夫江文也), in: Zhang Jiren (張己任, hrsg.). *Abhandlung der Konferenz zum Andenken an Jiang Wenye* (江文也紀念研討會論文集), S. 142.

⁹⁴⁶ Xie Lifa (謝里法, 1981). Der alte Rotang unter dem Bruch. Der von mir gefundene Jiang Wenye (斷層下的老藤. 我所找到的江文也), in: *Taiwanische Literatur und Kunst* (台灣文藝), 1983, Mai. Dieser Artikel wurde später in Xie Lifa (謝里法, 1984). *Aufzeichnung zu ausgegrabenen Persönlichkeiten* (出土人物誌) aufgenommen, S. 363.

⁹⁴⁷ Shiba Ryolaro (司馬遼太郎, 1995). *Reisenotiz über Taiwan* (台灣紀行), S. 524.

⁹⁴⁸ Der Komponist Hsu Tsang-houi hat in einem Interview gesagt, daß er in der Kultur sehr für eine Vereinigung mit China sei, aber vom politischen Standpunkt aus möchte er gar nichts mit China zu tun haben. Interview mit Hsu Tsang-houi (許常惠. 採訪筆記), in: *The Independence Evening Post* (自立晚報), 23.10.1992.

Vaterland China zu tun hatte. Aufgrund des Endes der Herrschaft Chiang's und des wachsenden Identitätsbewußtseins der Taiwanesen hat sich solche kulturelle Verwirrung bei manchen Komponisten gelöst. Sie denken nicht an die Entwicklung der chinesischen Musik, sondern sie möchten nur ihre Musik für ihre Heimat schaffen⁹⁴⁹.

4) Die populären Lieder aus Hong Kong und Taiwan, die wie eine Flut die VR China überschwemmen, haben eine große Beliebtheit bei der Bevölkerung nach der Kulturrevolution gefunden. Die Sehnsucht nach der leichten und entspannenden Musik, die eine Reaktion auf das zehnjährigen musikalische Monopol der Kulturrevolution war, wurde durch die Vermarktung orientierten populären Lieder von Hong Kong und Taiwan erfüllt. Deng Lijun (鄧麗君)⁹⁵⁰, die taiwanesischen Supersängerin, interpretierte zahlreiche „alte“⁹⁵¹ und später in Taiwan produzierte mandarin-chinesische Lieder mit ihrer leichten und süßen Stimme, die für die an Massenlieder gewöhnten Ohren der Chinesen wirklich wohl klangen⁹⁵². Ihre meist vom Liebsthema bestimmten Lieder fanden wie eine ferne Nostalgie große Aufmerksamkeit in der VR China. Darunter war auch das von Liu Xuean (劉雪庵) im Jahre 1937 komponierte, aber später als „pornographische Musik“ verurteilte Lied „Wann kommst Du wieder zurück?“ (何日君再來, Musikbeispiel 79)⁹⁵³, das sehr beliebt war und als Anspielung auf die große Hoffnung der Rückkehr der nationalistischen Regierung verstanden wurde. Außerdem sind die von Studenten unter dem Motto: „Eigene Lieder singen“ seit Mitte der 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in Taiwan gedichteten Campuslieder ebenfalls sehr populär in der VR China. Ironisch könnte man sagen, daß wenigstens mit der Beliebtheit der populären Musik aus Taiwan der Wunsch von Chiang Kai-shek, die VR China zurückzuerobern, in Erfüllung gegangen ist.

Obwohl die VR China eigene durch die Medien⁹⁵⁴ bekannt gemachte Lieder zur

⁹⁴⁹ Lu Gongxun (盧功勳, 1999). Der Botschafter der Himmelstimme. Interview mit Hsiao Tyzen (天籟的使者. 蕭泰然先生訪談錄), in: Lin Hengzhe (林衡哲, hrsg.). *Gefühlvolle Romantik* (深情的浪漫), S. 237f.

⁹⁵⁰ Deng Lijun (鄧麗君, 1953-1995), deren Eltern vom Festland China stammen, hat eine gesunde und süße „chinesisches“ Mädchenimage. Sie ist die einzige taiwanesischen Sängerin mit internationalen Ruf. Während der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts war sie in Taiwan, Japan, Südostasien und später in der VR China sehr bekannt, obwohl sie niemals ein Konzert in der VR China gegeben hat. Wegen des gleichen Familienamens wurde sie „Kleine Deng“ (小鄧) genannt in Anspielung an den offiziellen Machthaber in der VR China, den „Alten Deng“ (老鄧. Deng Xiaoping, 鄧小平). Bedauerlicherweise starb sie 42-jährig unerwartet am 8. Mai 1995.

⁹⁵¹ Die „alten“ Lieder beziehen sich auf die in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in Shanghai und später in Hong Kong mit ähnlichem Stil produzierten populären Lieder. Sie sind alle auf Mandarin-Chinesisch.

⁹⁵² Hantang-Kultur (漢唐文化, hrsg. 1997). *Zehnjährige Chronologie der chinesischen populären Musik - 1986-1996* (十年中國流行音樂紀事), S. 3.

⁹⁵³ Liu Xuean (劉雪庵) hat einige Lieder für Filme in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts komponiert und wurde wegen dieser „pornographischen“ Lieder in den politischen Kampagnen kritisiert. Das Lied „Wann kommst Du wieder zurück?“ (何日君再來, 1937) für den Musikfilm „Drei Sterne begleiten den Mond“ (三星伴月) ist ein typisches Beispiel.

⁹⁵⁴ Solche Lieder sind meist in dem Programm „Das Lied der Woche“ vom Radio popularisiert.

gleichen Zeit hatte wie z.B. „Trinklied“ (祝酒歌), „Meine Partei, Ah! geliebte Mutter“ (黨啊！親愛的母親) und „Unser Leben ist süßer als Honig“ (我們的生活比蜜甜), stellten sie eine Mischung dar. Musikalisch waren sie an volkstümlichen Melodien orientiert mit nationaler Gesangsmethode und westlicher Instrumentation. Der Text bestand hauptsächlich aus Propaganda und Lob der Partei ähnlich wie in dem Prototyp der „Massenlieder“. Am 9. Mai 1986 hat Cui Jian (崔健, *1961), der bekannteste chinesische Rockmusiker, zum ersten Mal in der Öffentlichkeit sein Lied „Ich habe gar nichts“ (一無所有) mit rauher Stimme und einem fast unverständlichen Chinesisch gesungen. Der Schock war groß. Zehn Jahre nach der Kulturrevolution brauchte die junge Generation eine Alternative zu den sanften und wohlklingenden populären Liedern aus Hong Kong und Taiwan, um ihre Unzufriedenheit und ihr „rebellisches“ Gefühl zu artikulieren. Die Rockmusik bot die Möglichkeit an, die jungen Gemüter in anderer und neuer Art zu „trösten“. Die auf Beijing konzentrierte und sich mit Schwung entwickelnde Rockströmung wurde unvorstellbar durch das Massaker am 4. Juni 1989 getroffen. Viele Sänger mussten wegen der „Säuberungen“ ihre Auftritte vermeiden oder erhielten wie Cui Jian ein Auftrittsverbot.

Die rasch seit dem Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts in der VR China mit der Öffnungspolitik entstandene populäre Musik hat viele Diskussionen ausgelöst. Meistens wurde die populäre Musik wie die archaische Zheng-Wei-Musik als Schnulze mit engstirnigem Thema, ungesundem Inhalt und imitierter Melodie kritisiert und als „Restauration des niedrigen Geschmacks“ beurteilt⁹⁵⁵. Die liberale Meinung bestand darauf, die Vorurteile gegenüber der populären Musik wegzulassen, die sich an den abfälligen Beschreibungen wie „pornographische Lieder“ und Schnulze von politischer Seite oder vulgäre Musik und „geringes Niveau“ von künstlerischer Seite zeigten⁹⁵⁶. Aber unbeeindruckt von solchen Diskussionen hat sich die populäre Musik nach der kurzen Pause wegen der Demonstrationen weiter in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts lebendig entfaltet. Die Beliebtheit der von den Festlandschinesen selbst aktiv ausgewählten populären Musik im Vergleich zu den vom Mao-Regime her verordneten Massenliedern und revolutionären Modell-Dramen ist relativ wenig von der politischen Spannung zwischen der VR China und Taiwan berührt. Zhang Huimei (張惠妹), die zur Zeit in Taiwan und der VR China berühmteste Sängerin, ging 1999 auf ihre Tournee in der VR China, gerade als der damalige Präsident Li Denghui (李登輝) seine Erklärung „One nation two states“ abgab⁹⁵⁷. Ihre vier in Beijing, Shanghai, Guangzhou (廣州) und Kunming (昆明) veranstalteten großen Konzerte waren völlig von ihren Fans ausgebucht. Die populäre Musik kann die „nationale“ Grenze leicht überschreiten, wenn die VR China weiter ihre Öffnungspolitik beibehält.

⁹⁵⁵ Feng Changchun (馮長春). Thoughts on the Popular Music Creation in Recent Years (關於近年來流行歌曲創作的幾點思考), in: *People's Music* (人民音樂), 1997, Nr. 1, S. 35.

⁹⁵⁶ Liang Maochun (梁茂春). Die Flagge der „chinesischen Musikschule“ zu hissen (高張 „中國樂派“ 的旗幟). Abgekürzter Auszug des Redakteurs, in: *People's Music* (人民音樂), 1988, Nr. 2, S. 46.

⁹⁵⁷ Am 9. Juli 1999 hat der damalige Präsident Li Denghui (李登輝) seine Politik zum Verhältnis von Taiwan und der VR China mit den Formeln „One nation two states“ und „a special state-to-state relationship“ im Interview mit der Deutschen Welle erklärt. Diese Erklärung erzeugte bei der chinesischen Regierung großen Ärger.

5) Die Trends der Liberalisierung, Multimedialisierung und Internationalisierung bestimmten die populäre Musik in Taiwan. In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die populäre Musik aber auch zu einem wirksamen politischen Ausdrucksmittel. Von der äußerst deprimierten politischen Atmosphäre der 70er Jahre beeinflusst fing die Rockmusik auf Mandarin-Chinesisch zuerst am Anfang der 80er Jahre an, die politische Schwierigkeit zu äußern. Der Softrock „Asiatische Waisenkinder“ (亞細亞的孤兒, 1983, Musikbeispiel 80) von Luo Dayou (羅大佑)⁹⁵⁸ schilderte den politisch-gesellschaftlichen Wandel in Taiwan. Die Schilderung schloß die Frage ein, wann für die gelbe Rasse ihr beschwerliches Schicksal des ewigen Umherziehens und Vertriebenwerdens von zu Haus ein Ende finden würde⁹⁵⁹. Nach der Aufhebung des Ausnahmezustands hat der Taiwan-Rock seine große Darstellungskraft in der Konkurrenz mit der Rockmusik auf Mandarin-Chinesisch bewiesen. Die sich selbst als oppositionelle Rockmusiker bezeichnende Gruppe „Schwarze Liste“ (黑名單工作室) benutzte in ihrem Album „Lieder eines Ausgerasteten“ (抓狂歌) in Taiwan noch nie gehörte Klangkombinationen, lebendige Rockrhythmen und Rap-Sprechgesang und beschrieb ironisch-witzig die Scheindemokratie und die ungerechten gesellschaftlichen Phänomene während des vierzig Jahre dauernden Ausnahmezustands in Liedern wie „Demokratie-Tölpel“ (民主阿草) und „Imperium Taipei“ (台北帝國). Wegen des erwarteten Erfolgs dieses Albums wurde es strikt in den großen öffentlichen Massenmedien verboten. Daraufhin veranstaltete die Gruppe Campuskonzerte, um ihr Publikum unter den jungen Studenten aufzubauen.

Die früher wegen der Sprachenpolitik als ordinär und unelegant betrachtete Sprache Taiwanesisch wurde zu einem Ausdrucksmittel des Protestes, der Klage und des Bekenntnisses zur Heimat Taiwan nach der politischen Taiwanisierung. In den populären Liedern erhält die taiwanesische Sprache eine gleiche Symbolkraft seit dem Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Verbreitung des Taiwanesischen verband sich eng mit der Popularität der Underground-Radios (seit November 1993), die nach der Aufhebung des Ausnahmezustands im Protest gegen die staatliche Lizenzpolitik privat eingerichtet wurden. Die Radios strahlten viele in den ordentlichen Massenmedien abgelehnte Lieder aus, die entweder von Zuhörern selbst komponiert oder zumindest nicht mainstream-orientiert waren. Das Lied „Der Name unserer Mutter ist Taiwan“ (母親的名叫台灣, 1995, Musikbeispiel 81), das von dem LKW-Fahrer Wang Wende (王文德) komponiert und gleichzeitig auf Taiwanesisch geschrieben wurde, fand großen Widerhall bei den Zuhörern, besonders in der Mittelschicht. Es spricht davon, daß man die Liebe zur eigenen Heimat Taiwan mutig äußern und dabei

⁹⁵⁸ „Asiatische Waisenkinder“ (亞細亞的孤兒) ist eigentlich der Titel eines Buches von Wu Zhuoliu (吳濁流, 1900-1976). Das zwischen 1943 und 1945 auf Japanisch geschriebene Buch erzählt die 50 Jahre dauernde leidvolle Kolonialgeschichte der Taiwaner. Wie arme Waisenkinder bekommen sie weder den Schutz ihrer Adoptivmutter (Japan) noch die Wärme ihrer leiblichen Mutter (China). 1962 wurde das Buch ins Chinesische übersetzt. Diese beeindruckende Erzählung hat Luo Dayou angeregt und er brachte dieses Gefühl der Verlassenheit, das in die Atmosphäre der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts paßte, in Musik.

⁹⁵⁹ Luo Dayou (羅大佑). Ich schreibe mit Liedtexten mein Tagebuch (我用歌詞寫日記), in: *Unitas* (聯合文學), August 1991, Nr. 82, S. 120.

keine Angst vor anderen haben soll.

Die Politiker, besonders die der Opposition, haben die große Überzeugungskraft der populären Lieder seit dem Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts entdeckt. Zuerst haben sie die traurigen taiwanesischen Volkslieder wie z.B. „Ein Vogel weint so traurig“ (一隻鳥仔嘍啾啾), oder die vor den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts bekannten Lieder wie z.B. „Ich hoffe, daß du bald wiederkehrst“ (望你早歸)⁹⁶⁰ im Wahlkampf benutzt, um die unterdrückte Situation von Seiten der nationalistischen Regierung zu beschreiben. Aber allmählich änderte sich ihre politische Aussage und sie unterstrichen eine lebendige und fröhliche Lebenseinstellung. Chen Shuibian (陳水扁), der jetzige Präsident in Taiwan, hat seine Wahlkampflieder sowohl auf Taiwanesisch als auch auf Mandarin-Chinesisch sehr erfolgreich ausgewählt und machte sie zu populären Liedern während des Wahlkampfes, wobei seine politische Meinung prägnant durch die Lieder zum Ausdruck kam. Nach dem Titelsong „Neue Heimat Taipei“ (台北新故鄉) während seiner Amtszeit als Bürgermeister von Taipei (1995-1998) hat sein Lied „Jugend Taiwan“ (少年台灣) für die Präsidentenwahl 2000 das politische Ziel voll erreicht.

Der Liedermacher Chen Mingzhang (陳明章, *1956) sagte im „Konzert der verbotenen Lieder“ am 16. Mai 1998: Er hoffe und glaube, daß die Lieder in Taiwan immer fröhlicher würden⁹⁶¹. Im Rückblick hat sich die taiwanesische Musik aufgrund der politischen Demokratisierung von Traurigkeit, Klage, Depression und Protest nach und nach zu Heimatliebe, fröhlicher Lebenseinstellung und positiver Anschauung über die Zukunft Taiwans gewandelt. Das alte Grundprinzip in den „Aufzeichnungen über die Musik“ (樂記), „die Grundlage der Musik steht in Verbindung mit der Politik“ ist damit einmal mehr in der modernen taiwanesischen Gesellschaft bewiesen.

Es ist zu hoffen, daß die Wechselbeziehung zwischen Musik und Politik im 21. Jahrhundert sich in solcher Weise human gestaltet, daß die Musik sich nicht der politischen Herrschaft unterordnet, sondern sich als eine über die Politik hinausgehende unabhängige Kunst erweist.

⁹⁶⁰ Viele Mitglieder der Opposition sind wegen Demonstrationen und Meinungen, die von der nationalistischen Regierung als „ungerecht“ betrachtet wurden ins Gefängnis geworfen worden. Einige Ehefrauen von ihnen haben deswegen an den Wahlkämpfen teilgenommen und wählten solche traurigen Lieder als ihre Wahllieder aus.

⁹⁶¹ Der Liedermacher Chen Mingzhang äußerte sich so, bevor er einige Lieder im „Konzert der verbotenen Lieder“ am 16. Mai 1998 sang.

Anhang A. Die chinesischen Dynastien

die Xia-Dynastie		? 2100 v.Chr. ~ ? 1600 v.Chr.	
die Shang-Dynastie		? 1600 v.Chr. ~ ? 1100 v.Chr.	
die Zhou-Dynastie	die Westliche Zhou-Dynastie	? 1100 v.Chr. ~ 770 v.Chr.	
	die Östliche Zhou-Dynastie	770 v.Chr. ~ 256 v.Chr.	
	die Frühlings- und Herbstperiode	770 v.Chr. ~ 476 v.Chr.	
	die Streitenden Reiche	475 v.Chr. ~ 221 v.Chr.	
die Qin-Dynastie		221 v.Chr. ~ 207 v.Chr.	
die Han-Dynastie	die Westliche Han-Dynastie	206 v.Chr. ~ 24 n.Chr.	
	die Östliche Han-Dynastie	25 ~ 220	
die Drei Reiche	Wie	220 ~ 265	
	Shu	221 ~ 263	
	Wu	222 ~ 280	
die Jin-Dynastie	die Westliche Jin-Dynastie	265 ~ 316	
	die Östliche Jin-Dynastie	317 ~ 420	
die Südlichen und Nördlichen Dynastien	die Südlichen Dynastien	Song	420 ~ 479
		Qi	479 ~ 502
		Liang	502 ~ 557
		Chen	557 ~ 589
	die Nördlichen Dynastien	die Nördliche Wei-Dynastie	386 ~ 534
		die Östliche Wei-Dynastie	534 ~ 550
		die Westliche Wei-Dynastie	535 ~ 557
		die Nördliche Qi-Dynastie	550 ~ 577
		die Nördliche Zhou-Dynastie	557 ~ 581
die Sui-Dynastie		581 ~ 618	
die Tang-Dynastie		618 ~ 907	
die Fünf Dynastien	die Spätere Liang	907 ~ 923	
	die Spätere Tang	923 ~ 936	
	die Spätere Jin	936 ~ 947	
	die Spätere Han	947 ~ 950	
	die Spätere Zhou	951 ~ 960	
die Song-Dynastie	die Nördliche Song-Dynastie	960 ~ 1127	
	die Südliche Song-Dynastie	1127 ~ 1279	
die Liao-Dynastie		916 ~ 1125	
die Jin-Dynastie		1115 ~ 1234	
die Yuan-Dynastie		1271 ~ 1368	
die Ming-Dynastie		1368 ~ 1644	
die Qing-Dynastie		1644 ~ 1911	
Republik China		1912 ~	
Volksrepublik China		1949 ~	

Anhang B. Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode

Die „Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode“ - eine der frühesten Methode zur Tonberechnung - wird erstmals im Kapitel „Diyuan“ (地員) von *Guanzi* (管子) beschrieben:

„Zuerst wird eins mit drei multipliziert. Das Ergebnis wird dann viermal potenziert. Die Summe ist gleich neun mal neun. Daraus entsteht der erste Ton Huang Zhong. Das ist Gong. Wenn man die drei Drittel der Saitenlänge des erzeugten Tons um ein Drittel verlängert, ergibt das hundertacht. Daraus entsteht Zhi. Wenn man die drei Drittel der Saitenlänge des vorhergegangenen Tons um ein Drittel verringert, entsteht Shang. Wenn man die drei Drittel der Saitenlänge des erzeugten Tons wieder um ein Drittel verlängert, entsteht Yu. Wenn die drei Drittel der Saitenlänge des vorhergegangenen Tons um ein Drittel verringert werden, entsteht Jue.“

$$(1 \times 3)^4 = 81 \rightarrow \text{Gong}, \quad 81 \times \frac{3+1}{3} = 108 \rightarrow \text{Zhi}, \quad 108 \times \frac{3-1}{3} = 72 \rightarrow \text{Shang},$$
$$72 \times \frac{3+1}{3} = 96 \rightarrow \text{Yu}, \quad 96 \times \frac{3-1}{3} = 64 \rightarrow \text{Jue}.$$

In dieser Beschreibung ist der Ton Zhi der tiefste:



Die „Ein-Drittel-Additions- und Subtraktionsmethode“ finden wir ebenfalls im Kapitel „Buch über Lü“ (律書) im Geschichtsbuch *Shiji* (史記). Doch hier wird vom Ton Gong ausgehend die Saitenlänge zuerst um ein Drittel verringert; somit gilt der Ton Gong als der tiefste in dieser Fünftonleiter, auch der am meisten bekannte.

„Neun mal neun gleich einundachtzig. Das ist Gong. Wenn man ein Drittel von einundachtzig subtrahiert, ergibt das vierundfünfzig. Das ist Zhi. Wenn man ein Drittel von vierundfünfzig hinzufügt, ergibt das zweiundsiebzig. Das ist Shang. Wenn ein Drittel von zweiundsiebzig subtrahiert wird, ergibt das achtundvierzig. Das ist Yu. Wenn man ein Drittel von achtundvierzig hinzufügt, dann ergibt das vierundsechzig. Das ist Jue.“

$$9 \times 9 = 81 \rightarrow \text{Gong}, \quad 81 \times \frac{3-1}{3} = 54 \rightarrow \text{Zhi}, \quad 54 \times \frac{3+1}{3} = 72 \rightarrow \text{Shang},$$

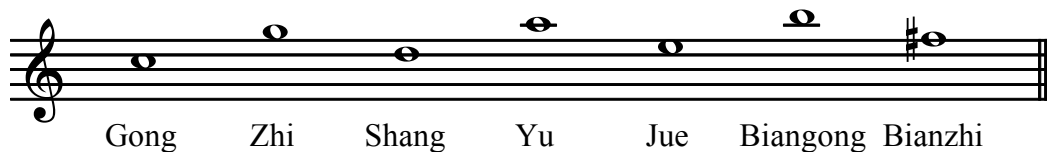
$$72 \times \frac{3-1}{3} = 48 \rightarrow \text{Yu}, \quad 48 \times \frac{3+1}{3} = 64 \rightarrow \text{Jue}.$$



Der veränderte Gong (Bian Gong) und der veränderte Zhi (Bian Zhi) sind ebenfalls durch die „Ein-Drittel-Additions- u. Subtraktionsmethode“ zu bekommen. Verlängert man die Drei Drittel der Saitenlänge vom Ton Jue um ein Drittel, dann erhält man den Ton Bian Gong. Verringert man die Drei Drittel der Saitenlänge vom Ton Bian Gong um ein Drittel, dann erhält man den Ton Bian Zhi.

$$64 \times \frac{4}{3} = 85 \frac{1}{3} \rightarrow \text{Bian Gong},$$

$$85 \frac{1}{3} \times \frac{2}{3} = 56 \frac{8}{9} \rightarrow \text{Bian Zhi}.$$



Literatur

I. Bücher

- Aalst, J. A. van (1884).** *Chinese Music. Chinese Imperial Customs Service.* Published by order of the Inspektor General of Customs, II. Special Seires: No. 6, Shanghai 1884.
- Abert, Hermann (1968).** *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Adorno, Theodor W. (1989).** *Einleitung in die Musiksoziologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ausschuß der Xian Xinghai - Gesamte Werke (洗星海全集編輯委員會, 1989).** *Xian Xinghai - Gesamte Werke (洗星海全集, 1989), Bd. I.* Guangzhou (廣州): Guangdong Fachhochschule (廣東高專).
- Ban Gu (班固).** *Han-Annalen (漢書), Nachdruck 1962.* Beijing: China Verlag (中華書局).
- Barrow, John (1804).** *Travels in China.* Deutsche Ausgabe übersetzt von Johann Christian Hüttner. Weimar.
- Batka, Richard (1908).** *Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. I.* Stuttgart: Carl Grüninger.
- Berlioz, Hector (1909).** *Literarische Werke, Bd. VIII: Abendunterhaltung im Orchester.* Leipzig.
- Brenner, Helmut (1992).** *Musik als Waffe?.* Graz: H. Weishaupt.
- Buch der Lieder.** Nachdruck 1988. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Buch der Riten.** Nachdruck 1990. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Cai Zhongde (蔡仲德, 1997).** *Die Geschichte der chinesischen Musikästhetik (中國音樂美學史).* Beijing: People's Music (人民音樂).
- Cai Zhongde (蔡仲德, 1999).** *Anthropologisches Denken über Musik und Kultur (音樂與文化的人本主義的思考).* Guangdong (廣東): Volksverlag Guangdong (廣東人民出版社).
- Campbell, William (1967).** *Formasa under the Dutch.* Taipei: Ch'eng-Wen Publishing Company.

- Cha Soon-Nyea (1993).** *Idee und Wirklichkeit der chinesischen Lü-Theorie.* Universität Hamburg: MA.
- Chen Hongwen (陳宏文, 1972).** *Tagesbuch von Mackay (馬偕博士略傳日記).* Tainan (台南): Taiwan Church (台灣教會公報).
- Chen Lingqun/Qi Yuyi/Dai Penghai (陳聆群/齊毓怡/戴鵬海, hrsg., 1990).** *Musikalische Aufsätze von Xiao Youmei (蕭友梅音樂文集).* Shanghai: Shanghai Musikverlag (上海音樂出版社).
- Chen Luoyi (陳羅以, 1987).** *Umriß der evangelischen Kirchenlieder (基督教聖詩史略).* Taipei: Daosheng (道聲出版社).
- Chen Zungui (陳遵媯, 1984).** *Die Geschichte der chinesischen Astronomie (中國天文學史), Bd. I.* Shanghai: Volksverlag Shanghai (上海人民出版社).
- Cheng Zhaoxiong (程兆熊, 1995).** *Darlegungen der fünf kanonischen Bücher (五經大義).* Taipei: Mingyun (明文書局).
- Chiang Kai-shek (o. Jg.).** *Zwei Ergänzungskapitel der Drei Volksprinzipien (三民主義民生主義育樂兩篇補述).*
- Chinesische Enzyklopädie (hrsg., 1989).** *Musik und Tanz (中國大百科全書·音樂舞蹈).* Beijing: Chinesische Enzyklopädie (中國大百科).
- Chinesischer historischer Verein (中國史學會, hrsg., 1952).** *Himmelreich des großen Friedens (太平天國).* Shenzhou Guoguang (神州國光).
- Cui Guangzhou (崔光宙, 1993).** *Neue Argumente in der Musikwissenschaft (音樂學新論).* Taipei: Wunan (五南圖書).
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (hrsg., 1985).** *Was ist Musik?.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Das Große Zhengzhong-Lexikon für Form, Aussprache und Bedeutung (正中形音義綜合大字典, 1984).** Taipei: Zhengzhong (正中書局).
- Dawson, Raymond (1967).** *The Chinese Chameleon. An Analysis of European conceptions of Chinese civilization.* London. New York. Toronto: Oxford University Press.
- Die neue Auslegung der vier kanonischen Bücher (四書集解新釋, 1991).** Tainan (台南): Zhengyan (正言出版社).
- Du Yunzhi (杜雲生, 1986).** *Chinesische Filmgeschichte, Bd. I (中國電影史. 第一冊).* Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Eisel, Stephan (1990).** *Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch.* München: Verlag Bonn Aktuell.
- Fang Hao (方豪, 1959).** *Kommunikationsgeschichte zwischen China und dem Westen (中西交通史), Bd. 5.* Taipei: Wenhua-Universität (文化大學).

- Fang Xuanling (房玄齡).** *Jin-Annalen (晉書)*, Nachdruck 1974. Beijing: China Verlag (中華書局).
- Feng Wenci/Yu Yuzi (馮文慈/俞玉滋, hrsg. 1993).** *Ausgewählte musikalischen Aufsätze von Wang Guangqi (王光祈音樂論著選集), Bd. I-III.* Beijing: People's Music.
- Finscher, Ludwig (hrsg.).** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bd. 2 (1995), Stichwort „China“, S. 695-763; Bd. 4 (1996), Stichwort „Japan“, S. 1330-1383; Bd. 7 (1997), Stichwort „Notation“, S. 398-407; „Qin“, S. 1915-1927.* Kassel. Basel. London. New York. Prag: Bärenreiter.
- Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann (1989).** *Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gan Shaoping (1997).** *Die chinesische Philosophie.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gernet, Jacques (1988).** *Die chinesische Welt.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Guanzi (管子).** Nachdruck 1995. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Guo Zhiyuan (郭芝苑, 1998).** *Wilde Rose (在野的紅薔薇).* Taipei: Dalü (大呂).
- Guoyu (國語).** Nachdruck 1995. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Halde, Johann Baptista du (1735).** *Ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs und der grossen Tartarey. Deutsche Ausgabe (1747-1749).* Rostock.
- Han Kuo-huang (韓國鏞, 1981).** *Vom Westen bis zum Osten, Bd. I (自西徂東 第一集).* Taipei: Shibao (時報).
- Han Kuo-huang (韓國鏞, 1985).** *Vom Westen bis zum Osten, Bd. II (自西徂東 第二集).* Taipei: Shibao (時報).
- Han Kuo-huang (韓國鏞, 1990).** *Han Kuo-huang Musikschriften, Bd. I (韓國鏞音樂文集(一)).* Taipei: Yueyun (樂韻).
- Hanslick, Eduard (1989).** *Vom Musikalisch-Schönen.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Hantang-Kultur (漢唐文化, hrsg. 1997).** *Zehnjährige Chronologie der chinesischen populären Musik. 1986-1996. (十年中國流行音樂紀事. 1986-1996).* Beijing: Chinesischer Filmverlag (中國電影出版社).
- Hao Zhenhua (郝鎮華, 1984).** *Chinesisch-christliche Geschichte vor 1550 Jahre (一五五〇年前的中國基督教史).* Beijing: China Verlag (中華書局).
- Hausegger, S. v (hrsg., 1903).** *Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze Friedrich von Hausegger.* München: F. Bruckmann.
- Heberer, Thomas (1994).** *Yaogun Yinyue: Jugend-, Subkultur und Rockmusik in China.* Hamburg: Lit.
- Hinson, Maurice (1979).** *Guide to the Pianist's Repertoire.* Bloomington. London: Indiana University Press.

- Historical Research Commission of Taiwan (1971).** *Allgemeine Geschichte der Provinz Taiwan (台灣省通志)*, Bd. 6.
- Hsu Tsang-houi (許常惠, 1970).** *Geschichte der chinesischen Neuen Musik (中國新音樂史話)*. Taipei: Yueyun (樂韻).
- Hsu Tsang-houi (許常惠, 1982).** *Fulao-Volkslieder Taiwans (台灣福佬係民歌)*. Taipei: Baike (百科).
- Hsu Tsang-houi (許常惠, 1991).** *Musikgeschichte Taiwans (台灣音樂史初稿)*. Taipei: Quanyin (全音).
- Hsu Tsang-houi/Shen Xia (許常惠/沈洽, hrsg., o. Jg.).** *Shen Xingong (沈心工)*. Taipei: Republikischer chinesischer Kompositionsverein (中華民國作曲家協會).
- Huang Youli (黃友隸, 1975).** *Kritik des chinesischen Musikdenkens (中國音樂思想批判)*. Taipei: Yueyou (樂友書房).
- Institut der Literatur-Kunst im Kulturministerium (文化部文學藝術研究院, 1981).** *Sammelband der ausgewählten altchinesischen Musiktraktate (中國古代樂論選輯)*. Beijing: People's Music.
- Jin Zohngming (金忠明, 1994).** *Musikerziehung und die chinesische Kultur (樂教與中國文化)*. Shanghai: Erziehungsverlag Shanghai (上海教育出版社).
- Karbusicky, Vladimir (1973).** *Ideologie im Lied. Lied in der Ideologie*. Köln: Hans Gerig.
- Laozi (老子).** *Laotse Tao Te King (老子道德經)*. Nachdruck 1994. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Li Xiaofeng/Liu Fengsong (李筱峰/劉峰松, 1994).** *Taiwan - ein Historischer Überblick (台灣歷史閱覽)*. Taipei: The Independence Evening Post (自立晚報).
- Li Yunteng (李雲騰, 1994).** *Sammlung kreativer taiwanesischsprachiger Lieder 101 Stücke (台語創作歌謠集 101 首)*. Taipei.
- Li Zhengxiang (李政祥, 1991).** *Chinesisch-japanische Lieder, Bd. 2 (中日歌謠)*. Taizhong (台中): Liyi (立誼).
- Liang Qichao (梁啓超).** *Yinbingshi Gedichtsbuch (飲冰室詩話)*.
- Lin Chong (林蔥, 1975).** *Lin Cong spricht über Musik (林蔥談樂)*. Taipei: Yueyi (樂藝).
- Lin Hengzhe (林衡哲).** *Gefühlvolle Romantik (深情的浪漫)*. Taipei: Hoffnung auf den Frühlingswind (望春風).
- Liu An (劉安).** *Huainanzi (淮南子)*. Nachdruck 1997. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1986).** *History of New Music in China (中國新音樂史論)*. Hong Kong: University of Hong Kong.

- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1988).** *History of New Music in China (中國新音樂史論)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1990).** *History of New Music in China 1946-1976 (中國新音樂史論 1946-1976)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1992).** *History of New Music in China : A critical review 1885-1985 (中國新音樂史論: 回顧與反思 1885-1985)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1992).** *Papers and Proceedings of the International Seminar on the Life and Works of Jiang Wenye (江文也討論會論文集)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Ching-chih (劉靖之, hrsg. 1995).** *Referate der Konferenz „Chinesische Musikästhetik“ (中國音樂美學研討會論文集)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Ching-chih (劉靖之, 1998).** *Geschichte der chinesischen Neumusik (中國新音樂史論. 上下)*. Taipei: Allmusic (音樂時代).
- Liu Ching-chih/Wu Ganbo (劉靖之/吳贛伯, hrsg. 1994).** *History of New Music in China: The Development of Chinese Music (中國新音樂史論. 國樂反思)*. Hong Kong: University of Hong Kong.
- Liu Fengsong (劉峰松, hrsg. 1992).** *Großer Meister der taiwanesischen Lieder - Gedenkalbum zu Yang Sanlang (台灣歌謠創作大師 - 楊三郎紀念專輯)*. Kreis Taipei: Kulturzentrum des Kreises Taipei.
- Liu Fengsong (劉峰松, hrsg. 1994).** *Su-ti Chen Memorial Edition/Collection of Works (陳泗治紀念專輯作品集)*. Kreis Taipei: Kulturzentrum des Kreises Taipei.
- Liu Xinhuang (劉心皇, 1986).** *Geschichte der modernen chinesischen Literatur (現代中國文學史話)*. Taipei: Zhengzhong (正中).
- Liu Xu (劉昫).** *Alte Tang-Annalen (舊唐書)*. Nachdruck 1975. Beijing: China Verlag (中華書局).
- Lǚ Buwei (呂不韋).** *Lǚshi Chunqiu (呂氏春秋)*. Nachdruck 1995. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Mao Tse-Tung (1968/1969).** *Mao Tse-Tung ausgewählte Werke, Bd. II und Bd. III*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur.
- Mao Zedong (1958).** *Nineteen Poems*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Mittler, Barbara (1993).** *The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republik of China*. Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.
- Musiklektür für Mittelschule, Bd. 1 (國民中學音樂, 1986).** Taipei.
- Neubecker, Annemarie J. (1977).** *Altgriechische Musik. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Ni Dingguo (倪定國, 1984).** *Almanach chinesischer Lieder (中國民歌年鑑)*. Taizhong (台中): Liyi (立誼).
- Oesch, Hans (1997).** *Aussereuropäische Musik (Teil I)*. Laaber: Laaber.
- Peng Ming (彭明, 1984).** *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung (五四運動史)*. Beijing: Volksverlag (人民出版社).
- People's Music (hrsg., 1987).** *Ausgewählte anti-japanische Lieder (抗戰歌曲選)*. Beijing: People's Music.
- Perris, Arnold (1985).** *Music als Propaganda. Art to Persuade, Art to Control*. London: Greenwood Press.
- Prieberg, Fred K. (1991).** *Musik und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Qi Jialin (戚嘉林, 1991).** *Geschichte der Taiwan (台灣史)*. Taipei: The Independence Evening Post (自立晚報).
- Qin Qiming (秦啓明, 1993).** *Mönchmeister Hong Yi. Vortragsalbum von Li Shutong (弘一大師·李叔同演講集)*. Beijing: Chinesischer Radioverlag (中國廣播出版社).
- Rauhe, Hermann (1974).** *Musik und Gesellschaft. Popularität in der Musik*. Karlsruhe: G. Braun.
- Ricci, Matteo (1953).** *China in the Sixteenth Century: The Journal of Matthew Ricci, 1583-1610*. New York: Random House.
- Riten von Zhou (周禮).** Nachdruck 1997. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Rösing, Helmut (1977).** *Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei*. München. Salzburg: Emil Katzbichler.
- Sanlian Verlag (三聯書店, hrsg., 1974).** *Diskussion über die Frage der Programmmusik und der absoluten Musik (關於標題音樂、無標題音樂問題的討論)*. Hong Kong: Sanlian (三聯書店, Joint Publishing).
- Schneerson, Gerd (1905).** *Die Musikkultur Chinas*. Leipzig.
- Schneider, Norbert J. (1989).** Popmusik, in: *Carl Dahlnuas/Hans H. Eggebrecht. Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. Mainz: Piper/Schott.
- Schönberg, Arnold (1976).** *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Schulze, Gerhard (1992).** *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt. New York: Campus.
- Shen Yucheng (沈玉成, 1995).** *Zuozhuan-Übersetzung (左傳譯文)*. Taipei: Hongye (洪葉文化).
- Shi Ming (史明, 1980).** *Die vierhundertjährige Geschichte der Taiwanesen, Bd. I u. II (台灣人四百年史, 上下冊)*. San Jose (CA.): Paradise Culture Associates.

- Shiba Ryolaro (司馬遼太郎, 1994).** *Reisenotiz über Taiwan (台灣紀行)*. Taipei: Dongfan (東販).
- Shyu Mei-Ling (1995).** „Asiatische Waisenkinder“ oder „Keine Angst vor nichts.“ *Entwicklung und Umwälzung der populären Musik in Taiwan*. Universität Hamburg: MA.
- Sima Biao (司馬彪).** *Annalen der Östlichen Han-Dynastie (後漢書)*. Nachdruck 1971. Hong Kong.
- Sima Qian (司馬遷).** *Siji (史記)*. Nachdruck 1986. Taipei: Hengshi (洪氏出版社).
- Steen, Andreas (1996).** *Der Lange Marsch des Rock'n' Roll*. Hamburg: Lit.
- Sun Yat-sen.** *Drei Volkspinzipien (三民主義)*. Nachdruck 1988. Taipei: Ausschuß zum Ausdruck der eine Million Exemplare der Drei Volkspinzipien (三民主義百萬冊印發委員會).
- Suppan, Wolfgang (1984).** *Der musizierende Mensch*. Mainz: Schott.
- Tao Yabing (陶亞兵, 1994).** *The History of Musical Exchange between China and Western World (中西音樂交流史稿)*. Beijing: Chinesische Enzyklopädie (中國大百科).
- The Rock House Publishers (1993).** *The Chinese Study Bible (聖經啓導本)*. Hong Kong: The Rock House Publishers.
- Tian Ying (天鷹, 1978).** *Bewegung der chinesischen Volkslieder im Jahre 1958 (一九五八年中國民歌運動)*. Shanghai: Shanghai Literatur-Kunstverlag (上海文藝出版社).
- Wang Mei-chu (1985).** *Die Rezeption des chinesischen Ton, Zahl, und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik*. Frankfurt a. M. Bern. New York: Peter Lang.
- Wang Yuhe (汪毓和, 1984).** *Chinesische Musikgeschichte in der Neuzeit (中國近現代音樂史)*. Beijing: People's Music.
- Wang Yuhe (汪毓和, 1991).** *Abriß der chinesischen modernen Musik (中國現代音樂史綱)*. Beijing: Huawen (華文).
- Wang Zhiting (汪知亭, 1978).** *Materialien zur Geschichte der Erziehung in Taiwan (台灣教育史料新編)*. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Weggel, Oskar (1991).** *Die Geschichte Taiwans*. Köln. Weimar. Wien: Böhlau.
- Wilhelm, Richard (1971).** *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Düsseldorf/Köln.
- Wilhelm, Richard (1996).** *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*. München: Eugen Diederichs Verlag.
- Wilhelm, Richard (1997).** *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*. München: Eugen Diederichs Verlag.

- Wu Zhao/Liu Dongsheng (吳釗/劉東升, 1990)** *Umriß der chinesischen Musik (中國音樂史略)*. Beijing: People's Music.
- Xian Xinghai (冼星海, 1995)**. *Kantate „Gelber Fluß“ (黃河大合唱)*. Beijing: People's Music.
- Xiao Dong/Tao Ran (曉東/陶然, hrsg., 1994)**. *Ausgewählte Gedichtarien von Mao Zedong (毛澤東詩詞唱段精選)*. Beijing: People's Music.
- Xiao Xinghua (蕭興華, 1994)**. *Chinesische Musikgeschichte (中國音樂史)*. Taipei: Wenjing (文津出版社).
- Xiaojing (孝經)**. Nachdruck 1972. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Xie Lifa (謝里法, 1984)**. *Aufzeichnung der ausgegrabten Persönlichkeiten (出土人物誌)*. California: Taiwan Publishing.
- Xiong Dexin (熊德昕, 1989)**. *Anti-japanische Stimmen. Ergänzungsband (抗戰歌聲續集)*. Taipei.
- Xu Henghi (許衡之, 1996)**. *Kleine Geschichte der chinesischen Musik (中國音樂小史)*. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Xue Huayuan (薛化元, hrsg.)**. *Chronologische Tabelle zur Geschichte Taiwans (台灣歷史年表, Bd. I (1990), II (1990) und III (1996))*. Taipei.
- Xue Zongming (薛宗明, 1983)**. *Chinesische Musikgeschichte. Notation (中國音樂史樂譜篇)*. Taipei: Wirtschaftliche Druckerei Taiwans (台灣商務印書館).
- Xunzi (荀子)**. Nachdruck 1995. Taipei: Sanmin (三民書局).
- Yang Lixian (楊麗仙, 1986)**. *Abriß der westlichen Musikgeschichte in Taiwan (台灣西洋音樂史綱)*. Taipei: Olive Stiftung (橄欖文化).
- Yang Minkang (楊民康, 1996)**. *Chinesische volkstümliche Tanzmusik (中國民間歌舞音樂)*. Beijing: People's Music.
- You Sufeng (游素鳳, 1990)**. *Untersuchung der Entwicklung der jüngst dreißigjährigen „Modernen Musik“ in Taiwan. 1945-1975 (台灣近三十年「現代音樂」之探索)*. Taipei: Taiwan Normal University, MA.
- Zhang Huihui (張蕙慧, 1985)**. *Untersuchung zum Denken der konfuzianischen Musikerziehung (儒家樂教思想研究)*. Taipei: Wenshizhe (文史哲出版社).
- Zhang Que (1992)**. *Akkulturationsphänomene in der gegenwärtigen Musikkultur Chinas*. Hamburg. Eisenach: Karl Dieter Wagner.
- Zhang Shibin (張世彬, 1975)**. *Entwurf einer chinesischen Musikgeschichte (中國音樂史論述稿)*. Hong Kong: Youlian (友聯).
- Zhang Taiyan (章太炎)**. *Qiushu (虜書)*. Nachdruck 1958. Shanghai: Klassische Literatur (古典文學).

- Zhang Zichen (張紫晨, 1982).** *Geschichte der Volkslieder (歌謠小史)*. Fujian (福建): Volksverlag Fujian 福建人民出版社).
- Zhao Er-Xun (趙爾巽).** *Qing-Annalen (清史稿)*. Nachdruck 1976/1977. Beijing: China Verlag (中華書局).
- Zhao Guanghui (趙廣暉, 1986).** *Abriss der modernen chinesischen Musikgeschichte (現代中國音樂史綱)*. Taipei: Yueyun (樂韻出版社).
- Zhao Youpei (趙友培, 1975).** *Der literarische Vorläufer - Zhang Daofan (文壇先進張道藩)*. Taipei: Chongguang Wenyi (重光文藝).
- Zhou Cezong (周策縱, 1981).** *Geschichte der Vierten-Mai-Bewegung (五四運動史)*. Beijing: Longtian (龍田).
- Zhuang Yongming (莊永明) 1994.** *Erinnerung an die taiwanesischsprachigen populären Lieder (台灣歌謠追想曲)*. Teipei: Avantgarde (前衛).
- Zhuangzi (莊子).** Nachdruck 1996. Taipei: Sanmin (三民書局).

II. Zeitschriften

- Cai Maotang (蔡懋堂).** Die taiwanesischen populären Lieder in den letzten 35 Jahre (近三十五年來的台灣流行歌), in: *Kulturgut Taiwan (台灣風物)*, 1980, Juni, S. 60-73.
- Central Conservatory of Music (中央音樂學院).** Diskussion über Wun Xun (武訓座談會), in: *People's Music (人民音樂)*, 1951, Nr. 10, S. 12-15. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Chang Sumin (常蘇民).** Diskussion über die Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik (試談革命的現實主義與革命的浪漫主義相結合), in: *People's Music (人民音樂)*, 1958, Nr. 6, S. 17-18. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Chen Lingqun (陳聆群).** Studies of Chinese Modern Music History in the 20th Century (中國近現代音樂史研究在 20 世紀), in: *Music Study (音樂研究)*, 1999, Nr. 3, S. 27-36. Beijing: People's Music.
- Deng Xiaopin (鄧小平).** Glückwunschartikel an die vierte Abgeordnetenversammlung der chinesischen Literatur- und Kunstarbeiter (在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞), in: *Music Study (音樂研究)*, 1997, Nr. 2, S. 1. Beijing: People's Music.
- Feng Changchun (馮長春).** Thoughts on the Popular Music Creation in Recent Years (關於近年來流行歌曲創作的幾點思考), in: *People's Music (人民音樂)*, 1997, Nr. 1, S. 34-38. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).

- Feng Guangyu (馮光鈺).** Recollections of the Chinese Modern Composition for Traditional Instruments (二十世紀中國現代民樂創作), in: *Explorations in Music (音樂探索)*, 1999, Nr. 1, S. 3-5. Sichuan (四川): Sichuan Conservatory (四川).
- Han Kuo-huang.** The Chinese Concept of Program Music, in: *Asian Music*, 1978, X, No.1, S. 17-38.
- Jin Cheng-zun (金成俊).** The Origin of Three School Songs (也談三首 „樂歌“ 的曲源), in: *Journal of the Central Conservatory of Musik (中央音樂學院學報)*, 1989, Nr. 3, S. 57. Beijing: Central Conservatory of Music (中央音樂學院).
- John-Laungnitz, A.** Neue Beiträge zur chinesischen Musikästhetik, in: *Allgemeine Musikzeitung*, 1905, 25. Aug./1. Sep., Nr. 34-35.
- Kühnert, F.** Zur Kenntnisse der chinesischen Musik, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Bd. 14 (1900)*, Nachdruck 1966, S. 126-148. Wien.
- Li Daxiong (林大雄).** Untersuchung über das neo-konfuzianische Musikdenken von Wang Guangqi (王光祈的新儒家音樂思想初探), in: *Explorations in Music (音樂探索)*, 1993, Nr. 1, S. 8-15. Sichuan (四川): Sichuan Conservatory (四川).
- Li Yedao (李業道).** Musik dient dem Volk (堅定地走為人民服務為社會主義服務的道路), in: *Music Study (音樂研究)*, 1992, Nr. 2, S. 3-33. Beijing: People's Music.
- Li Zhengzhong (李正忠).** Ein gemeinsames Schicksal mit dem Zeitalter (他與時代共命運), in: *Music Study (音樂研究)*, 1989, Nr. 2, S. 9-19. Beijing: People's Music.
- Liang Maochun (梁茂春).** Die Flagge der „chinesischen Musik“ hervorzuragen (高張 „中國樂派“ 的旗幟), in: *Peoples Music (人民音樂)*, 1988, Nr. 2., S. 46. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Ling Shaosheng (凌紹生).** The Characteristics and Historic Significance of the Musical Culture in the Chinese Soviet Areas (中央蘇區音樂文化的特徵及其歷史意義), in: *Music Study (音樂研究)*, 1998, Nr. 3, S. 57-68. Beijing: People's Music.
- Liu Fuan (劉福安).** Wie ist die von Wang Lisan als Leiter gegründete parteifeindliche Clique gegen die parteiliche Literatur- und Kunstregelung (以汪立三為首的反黨小集團是怎樣反對黨的文藝方針的), in: *People's Music (人民音樂)*, 1957, Nr. 12, S. 15-20. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Liu Jianchang (劉建昌).** Fünfzig Jahre nach dem „Vortrag“ (紀念在延安文藝座談會上的講話發表五十週年), in: *Music and Dance (音樂舞蹈)*, 1992, Nr. 2, S. 3-10.
- Liu Jilin (劉季林).** Über das Musikschaffen, Thema und Inhalt (雜談音樂創作、標題和內容), in: *People's Music (人民音樂)*, 1962, Nr. 7, S. 16. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).

- Liu Zhiming (劉芝明).** Sozialistische Musiklinie (堅決走社會主義的音樂路線), in: *People's Music (人民音樂)*, 1957, Nr. 12, S. 4-11. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Lu Huabo (陸華柏).** Über das Problem des musikalischen Inhalts (試談音樂的內容問題), in: *People's Music (人民音樂)*, 1962, Nr. 3, S. 13. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Lǚ Sushang (呂訴上).** Ursprung der taiwanesischsprachigen populären Lieder (台灣流行歌的發祥地), in: *Taipei Kulturgut (台北文物)*, 1954, Januar, S. 93-97.
- Luo Dayou (羅大佑).** Ich schreibe mit Liedtexten mein Tagesbuch (我用歌詞寫日記), in: *Unitas (聯合文學)*, August 1991, Nr. 82, S. 120-121. Taipei.
- Luo Yifeng (羅藝峰).** Perspective on the Musical Trend during the New Period - Views on „The Rising Group“ (新時期音樂思想—瞥試論崛起的一群), in: *Music Study (音樂研究)*, 1986, Nr. 2, S. 1-9. Beijing: People's Music.
- Mao Zedong.** Ansprache an die Musiker. (同音樂工作者談話), in: *People's Music (人民音樂)*, 1979, Nr. 9, S. 2-5. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Music Study (音樂研究).** Geh auf den sozialistischen Weg (走社會主義的路), in: *Music Study (音樂研究)*, 1997, Nr. 2, S. 4-5. Beijing: People's Music.
- People's Music (人民音樂).** Zur Beseitigung der Anti-Revolutionäre der Musikszene (肅清音樂界一切暗藏的反革命份子), in: *People's Music (人民音樂)*, 1955, Nr. 10, S. 1. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Qian Renkang (錢仁康).** Warum Li Shutong ins Kloster ging (李叔同出家緣由), in: *The Art of Music (音樂藝術)*, Jg. 1990, Nr. 4, S. 19-32. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music (上海音樂學院).
- Qu Wei (瞿維).** Lobgesang des Patriotismus. Vorstellung der ersten Symphonie von Xian Xinghai (愛國主義的頌歌 — 介紹冼星海的第一交響曲), in: *Music Study (音樂研究)*, 1989, Nr. 1, S. 11-25. Beijing: People's Music.
- Shi Lei (石磊).** The Thematic Origin of Three School-Songs (三首 „樂歌“ 曲源), in: *Journal of the Central Conservatory of Music (中央音樂學院學報)*, 1986, Nr. 1, S. 61-62. Beijing: Central Conservatory of Music (中央音樂學院).
- Su Ke (蘇珂).** Die Meinung über den Artikel „Warnung vor dem Gespenst `L'art pour l'art'“ (對《警惕為‘藝術而藝術’的陰魂》一文的意見), in: *People's Music (人民音樂)*, 1961, Nr. 7-8, S. 59. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Su Xia (蘇夏).** Analysis of Yellow River Cantata I (黃河大合唱的藝術分析.上下), in: *People's Music (人民音樂)*, 1998, Nr. 8, S. 2-5 u. Nr. 10, S. 12-15. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).

- Wang Lisan (汪立三)/Liu Shiren (劉施任)/Jiang Zuxin (蔣祖馨).** Die Bewertungsfrage einiger Orchestermusiken des Genossen Xian Xinghai (論對冼星海同志一些交響樂作品的評價問題), in: *People's Music (人民音樂)*, 1957, Nr. 4, S. 34-40. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Wang Zhenya (王震亞).** Der Komponist Jiang Wenye (作曲家江文也), in: *People's Music (人民音樂)*, 1984, Nr. 5, S. 18-21. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Weng Jiaming (翁嘉銘).** Gebt den Musikermachern mehr Freiraum (給音樂創作者更多自由空間), in: *China Forum (中國論壇)*, 1988, Juni, Nr. 306, S. 57-59.
- Wu Zuqiang (吳祖強).** Historisches Treffen (歷史性的聚會), in: *People's Music (人民音樂)*, 1988, Nr. 9, S. 2-5. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Xiang Yang (向陽).** Notizen von Freude und Traurigkeit - ausgehend von der „Traurigen Stadt“ der taiwanesischsprachigen populären Lieder (青春與憂愁的筆記 - 從台語歌謠的 „悲情城市“ 中走出), in: *Unitas (聯合文學)*, 1991, August, S. 90-94.
- Xiang Yansheng (向延生).** Über den „Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan“ (延安文藝座談會的前前後後), in: *China Music (中國音樂)*, 1982, Juni, S. 1-4. Beijing: Chinesisches Musikinstitut (中國音樂學院).
- Xiu Hailin (修海林).** The Cultural Comparison and Historical Evaluation between Zheng Ballad and Zheng Folk Song (鄭風鄭聲的文化比較及其歷史評價), in: *Music Study (音樂研究)*, 1992, Nr. 1, S. 30-38. Beijing: People's Music.
- Ye Longyan (葉龍彥).** Der Wiederaufbau und die Entwicklung des Rundfunks in Taiwan (台灣廣播電台的重建與發展), in: *Literatur Taipei (台北文獻)*, 1991, Juni, Nr. 96, S. 149-167. Taipei.
- Zhang Daofan (張道藩).** Über die Entwicklungsrichtung der heutigen Literatur und Kunst in Freien China (論當前自由中國文藝發展的方向), in: *Literatur- und Kunstschaffen (文藝創作)*, 1953, Jan., Nr. 21, S. 1.
- Zhang Hongdao (張洪島).** Programmusik und Programmatik (標題音樂與標題性), in: *People's Music (人民音樂)*, 1959, Nr. 1, S. 35-36. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).
- Zhang Huaxin (張華信).** A view of religion in Chinese and Western Music Cultures (中西傳統音樂文化中的宗教觀), in: *Chinese Music (中國音樂)*, 1997, Nr. 2, S. 37-38. Beijing: Chinesisches Musikinstitut (中國音樂學院).
- Zhou Chang (周暢).** The Aesthetics of Confucian and Taoist Music (儒道音樂美學思想在歷史上的分鑣與合流), in: *The Art of Music (音樂藝術)*, 1990, Nr. 2, S. 34-40. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music (上海音樂學院).

Zhou Yang (周揚). Weg unserer sozialistischen Literatur-Kunst (我國社會主義文學藝術的道路), in: *People's Music (人民音樂)*, 1960, Nr. 7-8, S. 5-19. Beijing: Chinesischer Musikerverein (中國音樂家協會).

Zhou Yang (周揚). Neue Volkslieder haben den neuen Weg der Gedichte erschlossen (新民歌開拓了詩歌的新道路), in: *Rote Fahne (紅旗)*, 1958, Nr. 1, S. 33-38.

Zu Zhengsheng (祖振聲). Jahrhundertlieder (世紀之聲), in: *Music Study (音樂研究)*, 1993, Nr. 4, S. 7-16. Beijing: People's Music.

III. Artikel

Adorno, Theodor W. (1984). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: *Gesammelte Schriften, Bd. 18*, S. 729-777. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Dahlhaus, Carl (1973). Autonomie und Bildungsfunktion, in: Sigfried Abel-Struth. *Aktualität und Geschichtsbewußtsein in der Musikpädagogik*, S. 20-30. Mainz: Schott's Söhne.

Feng Jiexuan (馮潔軒, 1987). On „Zheng Wie Zhi Yin“ - the Music of Zheng and Wei States during Zhou Dynasty (論鄭衛之音), in: *Sammelband der Magisterarbeiten des chinesischen Kunstinstitutes (中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集. 音樂卷)*, S. 51-87. Beijing: Verlag der Kultru und Kunst (文化藝術出版社).

Forkel, Johann Nicolaus. Von der Musik der Chinesen, in: Johann Nicolaus Forkel. *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*. Nachdruck 1974, S. 233-274. Hildesheim. New York: Georg Olms.

Guo Naian (郭乃安). Revolutionäre und kämpferische Musiktradition (革命的戰鬥的音樂傳統), in: *Ausgewählte Studienartikel der Musik, Bd. II (音樂研究文選. 下冊)*, S. 556-568. Verlag der Literatur-Kunst (文化藝術出版社).

Hua Youli (黃友隸, 1960). Die chinesische rituelle Musik (中國雅樂), in: Dai Cuilun (戴粹倫, hrsg.). *Traktat der chinesischen Musikgeschichte (中國音樂史論集)*, S. 1-55. Taipei: Chinesischer Kulturverlag.

John, Eckhard (1997). Vexierbild „Politische Musik“. Station ihrer Entstehung (1919-1938), in: Bernhard Frevel. *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, S. 13-21. Regensburg: ConBrio.

Kuttner, Fritz A. (1967). Zur Entwicklung des Musikbegriffes in Chinas Frühgeschichte, in: Ludwig Finscher/Christoph-Hellmut Mahling (hrsg.) *Festschrift für Walter Wiora*, S. 536-544. Kassel. Basel. Paris. London. New York: Bärenreiter.

- Li Quanmin (李仝民, 0. Jg.).** Lernanweisung zum Massenliederschaffen des Genossen Xinghai (學習星海同志的群眾歌曲創作, in: *Ausgewählte Studienartikel der Musik, Bd. II (音樂研究文選, 下冊)*, S. 569-583. Verlag der Literatur-Kunst (文化藝術出版社).
- Lǚ Ji (呂驥, 1959).** Neue Situation, neues Problem (新情況, 新問題), in: *Gesammelte Werke des musikalischen Aufbaus (音樂建設文集)*, S. 1-5. Verlag der Literatur-Kunst (文化藝術出版社).
- The Independence Evening Post (自立晚報),** am 26.10.1992. *Interview mit Hsu Tsang-houi (許常惠. 採訪筆記)*. Taipei.
- Wagner, Richard (1911).** Brief an H. Berlioz im Feb. 1860, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 7*, S. 83-86. Leipzig: Metzger & Wittig.
- Wang Yunjie (王雲階, 1959).** Widerspruch zu „Die Bewertungsfrage einiger Orchestermusiken des Genossen Xina Xinghai“ (駁 „論對冼星海同志一些交響樂作品的評價問題“), in: *Gesammelte Werke des musikalischen Aufbaus, Bd. I (音樂建設文集 上冊)*, S. 198-230. Verlag der Literatur-Kunst (文化藝術出版社).
- Wu Yunzhen (吳韻真, 1992).** Mein Mann Jiang Wenye (先夫江文也), in: Zhang Jiren (張己任, hrsg.). *Abhandlungen der Konferenz zum Andenken an Jiang Wenye (江文也紀念研討會論文集)*, S. 135-153. Kreis Taipei: Kulturzentrum des Kreises Taipei (台北縣立文化中心).
- Zhang Jingwei (張靜蔚, 1987).** On the „School Songs“. Written in the Early Years of 20th Century (論學堂樂歌), in: *Sammelband der Magisterarbeiten des chinesischen Kunstinstitutes (中國藝術研究院首屆研究生碩士學位論文集. 音樂卷)*, S. 116-151. Beijing: Verlag der Kultru und Kunst (文化藝術出版社).
- Zhang Qian (張前, 1978).** Über Yangge-Oper (論秧歌劇), in: *Musikabhandlung (音樂論叢)*, S. 29-51. Beijing: People's Music.
- Zhu Guilun (朱貴倫, 1989).** Literarisch-musikalische Gedanken über Mao Zedong (毛澤東文藝思想), in: *Das Lexikon der Mao Zedong-Ideen (毛澤東思想辭典)*, S. 187-194.

Register

Personen

- Adorno, Theodor W., 207
Ai Ai (愛愛), 205
Aristoteles, 32
Bai Juyi (白居易), 79
Ban Gu (班固), 44, 66
Beethoven, L. van, 142
Bourgeois, Loys, 191
Cai Deyin (蔡德音), 202
Cai Yuanpei (蔡元培), 142
Cattaneo, Lazzaro, 92
Chen Gang (陳鋼), 230
Chen Mingzhang (陳明章), 255
Chen Qigang (陳其鋼), 246
Chen Shuibian (陳水扁), 255
Chen Su-ti (陳泗治), 196
Chen Yang (陳揚), 56
Chen Yi (陳儀), 189, 240
Cheng (成), 24
Chiang Kai-shek (蔣介石), 4, 118, 143, 144, 146, 210, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 245, 252
Chun Chun (純純), 205
Cui Jian (崔健), 253
Deng Lijun (鄧麗君), 252
Deng Xiaoping (鄧小平), 210, 246
Deng Yuxian (鄧雨賢), 204, 205
Diku (帝嚳), 23
Ding Shande (丁善德), 217, 221
Dong Zhongshu (董仲舒), 21, 24, 43, 44, 50, 54
Esquivel, Jacinto, 192
Fei Shi (匪石), 101
Fuxi (伏羲), 23
Gauld, Margaret, 197
Getian (葛天氏), 23
Guang Weiran (光未然), 130
Guo Moruo (郭沫若), 126, 130
Guo Zhiyuan (郭芝苑), 248
Hanslick, Eduard, 29
Hart, Robert, 96
He Lùting (賀綠汀), 145, 149, 219
He Zhanhao (何占豪), 230
Hong Xiuquan (洪秀全), 94
Hou Dejian (侯德建), 244
Hsiao Tyzen (蕭泰然), 249
Hsu Tsang-houi (許常惠), 219, 240
Hu Dengtiao (胡登跳), 228
Hu Feng (胡風), 211
Huang Yuanluo (黃源洛), 211
Huang Zi (黃自), 3, 105, 147
Huangdi (黃帝), 23
Ji Zha (季札), 12, 71
Jia Yi (賈誼), 43
Jiang Jingguo (蔣經國), 210, 232
Jiang Qing (江青), 217, 229
Jiang Weiguó (蔣緯國), 236
Jiang Wenye (江文也), 143, 250
Jin Xiwen (金希文), 249
Jing (周景王), 57
Jing Fang (京房), 74
Kaiser Wu (周武王), 12, 24
Kaiser Wudi (漢武帝), 14, 21
Kang Youwei (康有爲), 98, 99
Kangxi (康熙), 80, 92, 93
Kashiwano Sejiro, 203
Ke Zhenghe (柯政和), 195
Kirishima Noboru, 204
Kobayashi Sezo, 203
Konfuzius, 12, 13, 17, 18, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 37, 39, 42, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 75, 82
Koxinga (國姓爺), 186
Kuang (師曠), 35, 61
Kui (夔), 16, 29
Kurihara Baku, 205
Laozi (老子), 5, 49, 84, 85, 86, 88
Li Denghui (李登輝), 251, 253
Li Jinhui (黎錦輝), 126
Li Linqiu (李臨秋), 206
Li Shutong (李叔同), 102, 103, 106, 107, 108, 109
Li Yannian (李延年), 74
Liang Qichao (梁啟超), 98, 99, 100, 104
Lin Shengxi (林聲翕), 148
Lindley, A. F., 95
Liszt, Franz, 218
Liu Dehai (劉德海), 228
Liu Tianhua (劉天華), 226
Liu Xinquang (劉心皇), 234
Liu Xuean (劉雪庵), 211, 252
Lu Chuang Shien (呂泉生), 5, 196, 199
Lu Huabo (陸華柏), 228
Lǚ Ji (呂驥), 122, 123, 124, 144, 145, 215

Lu Xun (魯迅), 126
 Lü Yuan (呂遠), 4
 Luo Dayou (羅大佑), 254
 Luo Zhongrong (羅忠鎔), 231, 246
 Ma Ke (馬可), 136, 137, 149, 226, 230
 Ma Sicong (馬思聰), 217
 Mackay, George Leslie, 193, 204
 Mao Zedong (毛澤東), 4, 116, 119, 124, 133,
 135, 136, 144, 210, 211, 213, 216, 224,
 225, 232, 242, 245
 Marcarteny, George Lord, 93
 Mozi (墨子), 5, 62, 82, 83, 84
 Nie Er (聶耳), 123, 125, 126, 127, 128, 129,
 133, 134, 145, 217, 226
 Pedrini, Theodorice, 92
 Pereyra, Tome, 92
 Qianlong (乾隆), 81
 Qing Zhu (青主), 124
 Qiu Jin (秋瑾), 110
 Qu Xiaosong (瞿小松), 247
 Qu Yuan (屈原), 247
 Rauhe, Hermann, 207
 Ricci, Matteo, 91
 Ruggier, Compilio Michele, 92
 Shaohao (少皞), 23
 Shen Xingong (沈心工), 102, 103, 104, 105,
 106, 108, 109, 111, 114
 Shengu (神瞽), 47
 Shennong (神農), 23
 Shi Chieh (施捷), 249
 Shi Weiliang (史惟亮), 240
 Shi Yongkan (施詠康), 231
 Shun (舜), 12, 16, 23, 29
 Sibelius, Jean, 249
 Smith, David, 193
 Sun Ling (孫陵), 233
 Sun Yat-sen, 5, 239
 Taizong (唐太宗), 79
 Tan Dun (譚盾), 247
 Tang (湯), 24
 Taylor, Isabel, 197, 198
 Tcherepnin, Alexander, 229
 Tschaikowsky, Peter, 249
 Verbiest, Ferdinand, 92
 Wang Huiran (王惠然), 228
 Wang Lisan (汪立三), 211
 Wang Wende (王文德), 254
 Wang Yanqiao (王燕樵), 228
 Wang Yuhe (汪毓和), 116, 144
 Wang Yunfeng (王雲峰), 202
 Wang Yunjie (王雲階), 217, 221
 Wei Hanjin (魏漢津), 58, 80
 Wei Hanzhang (韋瀚章), 147

Wu Xun (武訓), 211
 Wu Zuqiang (吳祖強), 228
 Xavier, Francis, 194
 Xi Que (卻缺), 35
 Xian Xinghai (冼星海), 125, 129, 131, 132,
 133, 134, 145, 217, 218, 226
 Xiao Youmei (蕭友梅), 3, 142, 159
 Xunzi (荀子), 19, 20, 27, 30, 37, 38, 62
 Yang Sanlang (楊三郎), 242
 YanYan (艷艷), 205
 Yanyin (晏嬰), 9
 Yao (堯), 12, 23
 Yihe (醫和), 8, 26
 Yingkang (陰康氏), 23
 Yu (禹), 23
 Yuan Shikai (袁世凱), 96
 Zeng Xinkui (曾興魁), 249
 Zeng Zhimin (曾志恣), 100, 102, 104, 108,
 109, 111, 112
 Zhan Tianma (詹天馬), 202
 Zhang Fuxing (張福興), 195
 Zhang Huimei (張惠妹), 253
 Zheng Xuan (鄭玄), 56
 Zhong Li (重黎), 29
 Zhou (紂), 12, 68
 Zhou Dunyi (周敦頤), 45
 Zhou Enlai (周恩來), 223, 225
 Zhou Gong (周公), 34
 Zhou Tianwang (周添旺), 205
 Zhou Yang (周揚), 214
 Zhoujiu (州鳩), 8, 26, 47, 48, 57
 Zhu Gongyi (朱工一), 222
 Zhu Xi (朱熹), 72, 81
 Zhuangzi (莊子), 86, 87, 88
 Zhuanxu (顓頊), 23, 50
 Zi Chan (子產), 36, 46
 Zi You (子游), 30

Stichwörter

228-Aufstand (二二八事變), 189, 233
 acht Typen der Musikinstrumente, 16, 19
 anti-kommunistische Bagu (反共八股), 233
 Aufzeichnungen über die Musik (樂記), 39,
 238, 255
 Bianshi (辯士), 202
 Buch der Lieder, 13
 Cai Feng (採風), 13
 Chi (箎), 28
 Dahu (大濩), 24
 Dao (道), 17, 20, 49, 84, 86
 Dasitu, 17

- Dasiyue, 16
Demokratische Fortschrittspartei (民主進步黨), 233, 250
Feng (諷), 17
Feng (風), 13, 25, 26, 64
Fünf Elemente, 46, 47, 49, 51, 53
Gong (宮), 26, 50, 54, 55, 56
Gongchi-Notation (工尺譜), 113, 146, 242
Goulan (勾欄), 80
Groß-Eins (太一), 49, 51
Großer Sprung nach vorn (大躍進), 212, 215, 217, 218
Gu (鼓), 28
Guchui (鼓吹), 76, 96
He (和), 26, 224
Himmels-Idee (天理), 45
Housheng japanische Theatergruppe (厚生演劇研究會), 199
Huang Zhong (黃鐘), 27, 48, 50, 51, 52, 57, 58, 74, 78, 80
Iong-Sim Sin-Si (養心神詩), 193
Jiaofang (教坊), 78
Jie (楊), 28
Jue (角), 54, 55, 56
Junfu (軍夫), 204
Kampagne der Hundert Blumen (百花齊放), 211
Kampagne gegen abweichlerische Intellektuelle (反右派鬥爭), 211
Konfuzianismus, 43, 83
Kong (倥), 28
Konvention von Tianjing (天津條約), 187, 192
Kulturerneuerungsbewegung (中華文化復興運動), 232
Legalismus, 20
Li (禮), 18, 33, 47, 87, 92, 95, 115, 224
Lianhua Film GmbH (聯華影業公司), 126, 202
Lùlǔ (律呂), 26, 50, 51
Lùlǔ Zhengyi (律呂正義), 92
Meiji-Restoration, 99, 106
Mimesis, 31
Musikalische Akademie an der Universität Beijing (北京大學音樂傳習所), 142
Musikalischen Studienverein an der Universität Beijing (北京大學音樂研究會), 141
Musikgemeinschaft an der Universität Beijing (北京大學音樂會), 141
Musikgruppe an der Universität Beijing (北京大學音樂團), 141
Nestorianismus, 90
Neuen Welle-Komponisten (新潮作曲家), 245, 246, 247, 248
Opium-Krieg, 3, 94, 98
Pipa, 81
Platon, 31
Prämienausschuß der chinesischen Literatur und Kunst (中華文藝獎金委員會), 235
Qi (氣), 46, 47, 53
Qin (琴), 18
Qingshang Yue (清商樂), 76
Reform der Hundert Tage (百日維新), 98, 99, 107
regionale Beseitigung (清鄉), 189
Ren (仁), 19, 36, 47, 224
revolutionäre Modell-Dramen (革命樣板戲), 214, 217, 253
Schullieder, 4, 101
Schwarze Liste (Musikgruppe) (黑名單工作室), 254
Sechs Künste (六藝), 17
Seng-si (聖詩), 199
Shang (商), 54, 55, 56
Shang-Annalen, 16
Shao (韶), 23, 26, 67
Sheng, 8, 9
Sheng (聲), 8, 10, 11, 12, 26, 56
Song (頌), 25, 26, 30
Starkkonzert (群星會), 236
Suqipo (蘇祇婆), 76
Taiping (太平天國), 94, 95, 191
Tao (韜), 28
Vertrag von Shimonoseki (馬關條約), 188
Viererbande (四人幫), 214
Vierte-Mai-Bewegung (五四運動), 116, 120
Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan (在延安文藝座談會上的講話), 120, 135, 136, 137, 140, 211
Warlords, 116
Washe (瓦舍), 80
Wen (文), 25
Wu (武), 26, 67
Xianchi (咸池), 23
Xianghe Ge (相和歌), 76
Xun (堯), 28
Ya (雅), 25, 26, 30
Yangge-Oper (秧歌劇), 136, 137, 138, 140
Ya-Yue (雅樂), 90, 92, 99, 101, 111, 115
Yin (音), 8, 9, 10, 12
Yin und Yang, 46, 48, 49, 51, 53
Yong-Ode (雍頌), 65
Yu (羽), 26, 54, 55, 56
Yue (樂), 8, 10, 11, 12, 27, 33, 56

Yuefu (樂府), 14, 15, 30, 74, 75, 76
Yunmen Dajuan (雲門大卷), 23
Zheng Gegend, 12
Zheng-Wei-Musik, 90, 111, 253
Zhi (徵), 54, 55, 56
Zhi (質), 25
Ziffer-Notation, 103, 110, 113, 131, 146, 242

Musiktitel

1947 Ouvertüre, 249
Abendschule der Gesellschaft, 105
Abpflücken der Lotusblumen entlang des
Flusses, 246
Abschied, 109
Abschied im Hafen, 204
Alter Eimer im Internat, 110
Am Fluß Songhua, 217
Am Songhua-Fluß, 148
An Anthem commemorating the Taiwan
Repatriation Day, 111, 198
Anfang des Triumphes, 130
Anti-japanisches Lied, 147
Asiatische Waisenkinder, 254
Baijiachun, 199
Bitte züchtet in eurem Glas keine Goldfische,
200
Blauer Himmel und weiße Wolke, 236
Blüte in der Regennacht, 205
Brief aus der Landestruppe, 205
Brüder von überall gehen nach Jintian, 95
Chinas Jungen, 110, 117
Clublied der Bergmänner zu Anyuan, 117
Da Sierpan, 137
Das Lied der Bauerngenossenschaft, 117
Das weißhaarige Mädchen, 138
Deep Valley - Amis Rhapsody, 198
Demokratie-Tölpel, 254
Den Frühlingsboden umgraben, 149
Der Mond geht in Gulangyu auf, 205
Der Name unserer Mutter ist Taiwan, 254
Der Nordwind weht, 138
Der Osten ist rot, 217, 232
Die drei Disziplinen und acht Vorschriften,
119, 217, 232
Die Flagge weht, 147
Die fruchtbare Bucht im Süden, 149
Die Nationalhymne der Republik China, 238,
249
Die Sonne geht auf über Taiwan, 249
Die Sonne ist aufgegangen, 139
Die Waffen der Soldaten, 105
Disziplin der roten Armee, 119
Doxologie, 94
Dragon Dance, 198

Ein arbeitsloser-Bruder, 208
Ein Ehepaar lernt lesen und schreiben, 136
Ein Loblied auf die Republik China, 236
Ein Vogel weint so traurig, 199, 255
Elegie des Tors des Himmlischen Friedens,
249
Erben des Drachen, 244
Erinnerung an die Gründungszeit der
Republik, 111
Erinnerungsmelodien für Taiwan, 249
Erste-Mai-Gedenklid, 117
Erster-Mai - Internationaler Tag der Arbeit,
117
Erwartung auf die rote Armee, 119
Fantasie-Tamsui, 198
Fengyangge, 106
Finlandia, 249
For God so loved the World, 199
Formosan Sketches, 198
Frauenvolk, 110
Froschquaken unter Mondschein, 105
Frühlingsausflug, 103, 108
Für das Recht der Frauen eintreten, 110
Gedenklid an den verehrten Chiang, 238
Gedenklid des Landesvaters, 238
Gelber Fluß, 105
Gelber Fluß – Kantate, 125, 130, 218
Gelber Fluß – Konzert, 218
Gesang eines roten Vogels, 202
Geschwister machen das Brachland urbar,
136
Gestern nacht kam Papa wieder nach Hause,
138
Heimat der weißen Wolke, 148
Heimat in der Abenddämmerung, 243
Heißes Blut, 147
Herbstinsekt, 103
Herbstzikade, 243
Herzlichen Glückwunsch und langes Leben
für unseren Führer Mao, 229
Himmel und Erde müssen neu geordnet
werden, 216
Hoffen auf den Frühlingswind, 204, 205
Hymne der nationalen Flagge, 238
Ich habe gar nichts, 253
Ich hoffe, daß du bald wiederkehrst, 242, 255
Imperium Taipei, 254
Internationale, 118, 125, 249
Jianjianhua, 231
Jugend Taiwan, 255
Kinder des Vaterlands, 130
Klavichordmusik, 91
Kleiner Chinakohl, 138
Kleiner Weg im Dorf, 243
Kriegslid, 129
Lamento der Dou E, 248
Landsmann, Landsmann, du mußt die Nation

lieben, 105
 Liangsan-Melodie, 199
 Lied der Lotosblume, 105
 Lied der Volksrevolution, 117
 Lied des großen Weges, 123, 126
 Lied des Grubenabbauens, 126
 Lied des Hafenarbeiters, 126
 Lied des Rammbocks, 126
 Lied des Teeblättepflückens, 199
 Lied des Ziegelbrenners, 126
 Lied einer Schülerin, 105
 Lied zum Schulabschluß, 127
 Lied zur Rettung des Vaterlands, 129
 Lied zur Verteidigung des großen Taiwan,
 233
 Lieder eines Ausgerasteten, 254
 Lisao, 247
 Liu Shunqing, 137
 Liuzhidan, 231
 Lob der achthundert Helden, 148
 Lobgesang des Himmelreiches, 94, 191
 Mädchenfest, 194
 Männer sind in erster Linie sehr ambitioniert,
 105, 106
 Marsch der Freiwilligen, 125, 127, 132, 145,
 217, 218
 Marsch des großen ostasiatischen Volks, 143
 Marsch für den Gegenangriff, 130
 Marsch nach vorn, 194
 Marschlied, 111
 Meine Partei, Ah! geliebte Mutter, 253
 Melodie der roten Strömung, 118
 Melodie von Haicai, 228
 Mengjiangnü, 105, 111, 118
 Messer, töte mich, Axt, hacke mich, 139
 Militärfrau in Ginza, 205
 Militärübung, 103
 Naamei, 204
 Nach vorne, 127
 Nacht in China, 205
 Nachregen in der Hafenstadt, 242
 Neu, 103
 Neue Heimat Taipei, 255
 Neun-eins-acht-Kantate, 130
 Nicht als Verlorener, 216
 Ohne die kommunistische Partei gäbe es kein
 China, 148, 217
 Ouvertüre solennelle 1812, 249
 Pfirsichblüten tanzen im Frühlingswind, 236
 Pflaumenblüten, 236
 Pionier der Wegerschließung, 123
 Praise the Lord for His Great Blessing, 199
 Produktionsbewegung-Kantate, 130
 Puppentheater, 105
 Ratloses Herz, 204
 Revolutionäre Armee, 111
 Revolutionäre Frauenarmee, 111
 Revolutionssoldaten, 105
 Rote Flagge, 118
 Schmerzen der gebundenen Füße, 105
 Schmetterling komm, 105
 Schnee im Juni, 248
 Schöne, brillante Zukunft, 236
 Schönes China, 105
 Schubkarre, 231
 Seeschiffahrt, 105
 Seeschlacht, 103
 Shanbei-Suite, 230
 Soldatin, 110
 Solidaritätslied der Arbeiter, Bauern und
 Soldaten, 117
 Sonnenblume, 208
 Sonnenflagge, 194
 Stygische Elegie, 249
 Su Wu weidet Schafe, 118, 119, 202, 232
 Südwind, 195
 Symphonie
 Nationale Befreiung, 133
 Symphonie Anti-japanischer Krieg, 217, 221
 Symphonie Formosa, 249
 Symphonie Langer Marsch, 217, 221
 Symphonie Pastorale, 142
 Symphonie Taiwan, 249
 Symphonie Wanxisha, 217, 231
 Symphonische Dichtung Erzählung des
 gelben Kranichs, 231
 Tanzmusik der Zigarettendose, 228
 Tanzmusik des Yi-Stamms, 228
 Te Deum Laudamus, 199
 Teepflücklied, 106
 Teilnahme an der achten Truppe, 148
 Terrassenfelder auf Terrassenfelder wie hohe
 Gebäude, 216
 The Butterfly Lovers, 230
 The Lamb of God, 197
 Tiuh-tiuh-tang-a, 199
 Trauer in der Mondnacht, 204, 205
 Treidellied, 105
 Trinklied, 253
 Unser Grenzgebiet ist heute ein gutes Land
 geworden, 136
 Unser Leben ist süßer als Honig, 253
 Vaterlandsliebe, 100
 Vaterlandslied, 107
 Vereinslied des Xinmin Hui, 143
 Versorgung mit Nahrung und Kleidung, 148
 Von der großen Traurigkeit der Pfirsichblüte,
 202, 206
 Vor einigen Monaten bin ich in sein Haus
 gegangen, 138
 Waisenhaus, 105
 Wann kommst Du wieder zurück, 252
 Wann wachen wir auf?, 110
 Warschauer Arbeiterlieder, 118

Wasser des Ackerlands im Juni, 199
Wegbereiter, 126
Wenn wir die Herzentür öffnen, 200
Wiegenlied, 194, 200
Wind, sag doch mir, 243
Wir schlagen die sowjetischen Banditen
nieder und widerstehen dem
Kommunismus, 234
Xi Qiuqian, 137
Xie Yulin, 137

Xinmin-Frauenlied, 143
Xinmin-Jugendlied, 143
Xintianyou, 231
Xuemei vermißt ihren Mann, 202
Yangtse, 103
Yunnans Jungen, 110
Zhou Zishan, 137
Zur Revolution muß man erst die
Menschenherzen revolutionieren, 105