

Musik und Identität: Die Kulturrevolution und das „Ende chinesischer Kultur“¹

BARBARA MITTLER (Universität Heidelberg)

Der Großen Proletarischen Kulturrevolution (1966-76) wird nachgesagt, sie habe die chinesische Kunst und Kultur zerstört. In dieser Interpretation war die Kulturrevolution der Kunst und Kultur eine Revolution *nur* im negativen Sinne, indem sie den totalen Bruch mit Überliefertem anstrebte und damit die vollkommene Umwandlung der bestehenden Kultur vornahm: sie wandte sich, xenophob, gegen jedweden Einfluß von außen; sie zerstörte, ikonoklastisch, das eigene chinesische Erbe und beschwor so das „Ende der chinesischen Kultur“ herauf.

Das gilt auch für die Musik der Kulturrevolution.² Ebenso wie die gesamte Kunst- und Kulturproduktion dieser Zeit unterlag sie strikten politischen Vorgaben, die nur ganz bestimmte und korrekte Farben, Formen und eben auch Klänge zuließen: Chinesische musikalische Selbstbehauptung in der Kulturrevolution bedeutete u.a., daß Schallplatten zerschlagen und Noten verbrannt wurden: Beethoven, Schubert und Brahms waren ihrer bourgeoisen Herkunft und Lebensweise wegen verschrien, Schönberg und Debussy galten als Formalisten, Tschaikowskij und Rachmaninoff wurden als Vertreter des revisionistischen Sowjetreiches gesehen und durften deswegen nicht gespielt werden; es bedeutete aber auch, daß chinesische kulturelle Erbe in den Jahren der Kulturrevolution angegriffen wurde: Klänge der chinesischen Literatenzither *guqin* 古琴 waren ob ihres aristokratischen Hintergrundes verpönt, und traditionelle Opern brachten zu viele Kaiser und Edeldamen, zu wenige Arbeiter, Bauern und Soldaten auf die Bühne – und diese Liste ließe sich beliebig lang fortsetzen. Und wenn das nun zunächst schwerlich danach aussehen mag: auch das war, wie ich in diesem Beitrag zeigen möchte, chinesische musikalische Selbstbehauptung.

Das musikalische Repertoire der Kulturrevolution war peinlichst reglementiert. Als leuchtendes (und ausschließliches) Vorbild galten acht zu Beginn der Kulturrevolution festgeschriebene sogenannte „Modellstücke“ (*yangbanxi* 样板戲),³ Ballette, Opern, Sinfonien und Klaviermusiken, die berühmtesten *bage yangbanxi* 八个样板戲⁴, deren Zahl sich im Verlauf der Kulturrevolution auf 18 erhöhte.⁵ Zehn Jahre lang dominierten

- 1 Dieser Beitrag greift z. T. auf eigene frühere Forschungsarbeiten zurück (v.a. Mittler 1998, 1999), die ich, um den Leser nicht zu ermüden, nicht konstant und im einzelnen zitiere.
- 2 Vgl. allein die Darstellung in der *Cambridge History of China* (Fokkema 1991). Für die Zerstörung der Musik sprechen Liu, Ching-chih 1990 und Yang 1979.
- 3 Der Ausdruck *yangbanxi* 样板 wurde in den späten 50er Jahren für die Vorführfelder während des „Großen Sprungs nach vorn“ geprägt. Die Neubildung *yangbanxi* während der Kulturrevolution überträgt den Ausdruck von der „Basis“ auf den „Überbau“, vgl. Li 1973.
- 4 Es handelt sich um die Ballettstücke *Baimaonü* 白毛女 [Das weißhaarige Mädchen] und *Hongse niangzijun* 紅色娘子軍 [Das rote Frauenbataillon], die Sinfonie *Shajiabang* 沙家浜 [Das Dorf Shajia], und die Opern *Shajiabang*, *Hongdeng ji* 紅燈記 [Die rote Laterne], *Zhiqiu weihushan* 智取危虎山 [Mit Geschick den Tigerberg erobern], *Haigang* 海港 [Am Hafen] und *Qixi baihutuan* 奇襲白虎團 [Attacke auf das Regiment vom Weißen Tiger].
- 5 Vgl. die Liste in *Guangming ribao* 光明日報, 09.03.1976. Sie enthält die oben genannten acht Modellstücke sowie die Ballettstücke *Yimeng song* 沂蒙頌 [Ode an den Berg Yi] und *Caoyuan ernü* 草原兒女 [Steppenkinder], die Sinfonie *Zhiqiu weihushan*, das *Klavierkonzert vom Gelben Fluß*, die Klavier-

in China diese Modellstücke, die gewöhnlich mit dem Namen Jiang Qings, der letzten Ehefrau Maos, verbunden werden, die Bühnen. Glaubt man der chinesischen Statistik, so hatten allein zwischen 1970 und 1974 7,3 Milliarden Menschen die Filmversion eines dieser Stücke, die Modelloper „Mit Geschick den Tigerberg erobern“ (*Zhiqiu weihushan*), angesehen, was bedeutet, daß allein innerhalb dieser vier Jahre jeder chinesische Mann, jede Frau und jedes Kind den Film im Durchschnitt etwas mehr als siebenmal gesehen haben müßte (Clark 1987: 145). Von Mao wird berichtet, er habe sich die Fernsehübertragung eines anderen dieser Stücke, der Modelloper *Ode an den Drachenfluß* (*Longjiang song*), die erst Ende 1972 herauskam, bis zum Ende der Kulturrevolution allein sechs Mal (also etwa zweimal pro Jahr) angesehen (Chen 2002: 107).

Die Modellstücke waren immer und überall präsent: Auf Feldern oder in Fabriken musizierten zusammengewürfelte Ensembles in den Arbeitspausen Lieder daraus oder sangen sie im Chor mit den Bauern und Arbeitern.⁶ Im Instrumentalunterricht wurden fast ausschließlich Variationen über Revolutionslieder und Arien aus den Modellstücken geübt,⁷ und auf den Straßen tönten sie aus nicht immer gut gestimmten Lautsprechern. Ganze Freiwilligenteams wurden gebildet, um die Modellopern den unterschiedlichen lokalen Dialekten und musikalischen Besonderheiten der verschiedenen Regionen anzupassen (Yung 1984), und vom Staat auserkorene Künstlertruppen wurden auf die Aufführung eines der Modellstücke spezialisiert,⁸ spielten immer wieder vor ausgewählten Vertretern der Bauern, Arbeiter und Soldaten und verbesserten die Stücke nach deren Vorschlägen (Jiang, Qing 1967: 26). Jede revidierte Fassung dieser Stücke war ein nationales Ereignis, das auf der ersten Seite der *Renmin ribao* 人民日報 verkündet wurde. Die Texte der Modellstücke wurden im höchsten theoretischen Organ der Partei, der Zeitschrift *Hongqi* 紅旗, komplett und mit philosophischer Exegese abgedruckt.⁹ 1970 begann man schließlich, die nun bereits zimal revidierten¹⁰ Modellstücke zu verfilmen, um sie so dem anvisierten Massenpublikum – auf ewig vorbildhaft – zugänglich zu machen.¹¹ Nach den für die Modellstücke formulierten theoretischen, inhaltlichen und praktischen Vorgaben hatte sich alles Kunst- und Musikschaffen zu

musik *Hongdeng ji* sowie die Opern *Hongse niangzijun*, *Pingyuan zuozhan* 平原作戰 [Kampf in der Ebene], *Longjiang song* 龍江頌 [Ode an den Drachenfluß], *Dujuanshan* 杜鵑山 [Azaleenberg], und *Panshi wan* 磐石灣 [Die Felsenbucht].

- 6 Interview der Verfasserin mit Ge Ganru (Mittler 1997), der in einem solchen Ensemble aus Violine, Akkordion, *dizi* 笛子, Querflöte, Saxophon, *erhu* 二胡, Trompete und Klavier musizierte; siehe auch Judd 1991.
- 7 Vgl. Interviews der Verfasserin mit Yang Liqing, Zhao Xiaosheng und Xi Qiming (Mittler 1997).
- 8 Witke 1977: 428 erwähnt eine Shanghaier Ballettruppe, die sie 1972 interviewte und die seit 1964 ausschließlich ein Stück aufgeführt hatte: *Hongse niangzijun*.
- 9 Zum Export in den Westen wurden die Texte in *Chinese Literature* komplett übersetzt. Diese aufwendige Arbeit, in einer Zeit, in der die meisten Zeitschriften und Zeitungen eingegangen waren, zeigt deutlich den dominanten Charakter der *yangbanxi*.
- 10 Für die Zahl der Revisionen, die zum Teil bereits einige Jahre vor der eigentlichen Kulturrevolution in Angriff genommen wurden, vgl. Chu und Cheng 1978: 90.
- 11 Diese kostspielig produzierten Filme der *yangbanxi*, für die endlose Revisionen nötig waren, setzten effektiv den absoluten Standard. Die Filme waren sozusagen das Endprodukt der vorangegangenen Revisionen (Clark 1987: 138).

richten. Die linientreue revolutionär-romantische Kunst der Kulturrevolution war als eine Monokultur vorgesehen, die nichts anderes neben sich duldete.¹²

Betrachtet man die kulturellen Endprodukte dieser Monokultur genauer, so muß man feststellen, daß sie, obwohl sie während der als ikonoklastisch und xenophob dargestellten Kulturrevolution festgeschrieben wurden, nichtsdestoweniger eben auf der Adaptation und Transformation sowohl von traditionell-chinesischem als auch von ausländischem musikalischem¹³ wie musikdramatischem Erbe basierten.¹⁴ Die genaue Analyse dieser Modellstücke zeigt auch, daß sie ihren logischen Platz in einer langen Reihe versuchter Synthesen von westlichem und chinesischem Erbe haben, in die die Modifikationen an der Pekingoper durch Mei Lanfang in den 1910er und 20er Jahren, die berühmte „Kantate vom Gelben Fluß“ des „Volkskomponisten“ Xian Xinghai (1905-1945) und das auch im Westen sehr bekannte „Schmetterlingsviolinkonzert“ von Chen Gang (geb. 1935) und He Zhanhao (geb. 1933), sowie die Versuche der taiwanesischen Balletttruppe Cloud Gate Theatre oder Tan Duns (geb. 1957) „Ghost Opera“ für *pipa* 琵琶 und Streichquartett gleichermaßen fallen.

Trotz aller rhetorischen Verdammung der sogenannten „Vier Alten“ (*si jiu* 四舊: Gebräuche, Gewohnheiten, Gedanken, Kultur) vor allem in den ersten Jahren der Kulturrevolution, folgten also auch die Modellstücke einer bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts formulierten Formel, die die Modernisierung der chinesischen Musik wie folgt definierte: chinesische Melodien und musikalische Praktiken plus westliche Kompositionstechniken und Instrumente. Damit perpetuierten auch und gerade die Modellstücke der Kulturrevolution den sogenannten „nationalen Stil“ (*minzuxing* 民族性), der im politischen Tauziehen um Musik in China seit den ersten Tagen neuer chinesischer Musik im europäischen Stil und bis zum heutigen Tag der alles bestimmende Standard ist.¹⁵ Denn bei der Übernahme ausländischer musikalischer Techniken und Instrumente war die Angst um die Bewahrung der eigenen Identität nicht klein. Also lernten und lernen chinesische Komponisten (wie die Komponisten vieler anderer Dritte-Welt-Länder) moderne (westliche) Techniken, nur um bessere *chinesische* Musik zu schreiben. Dies ist eine Haltung, die in ganz China verbreitet ist, auch in Hongkong und Taiwan und die bis in die Diaspora Wellen schlägt.¹⁶

Die immerwährende Präsenz der von „nationalem Stil“ geprägten Modellstücke im volksrepublikanischen China der Kulturrevolution bedeutete allerdings, daß wesentlich mehr Menschen mit diesem Stil und damit seinen einzelnen Aufbauelementen, sowohl den westlichen als auch den chinesischen, in Kontakt kamen als je zuvor und je danach.

12 Die Erfahrungen von Du Mingxin und Qu Xiaosong zeigen allerdings auch deutlich, daß es möglich war, kulturrevolutionäre Bestimmungen, die die Praxis bestimmter Musik verboten, zu umgehen (Mittler 1999).

13 Letzteres hatte vor allem seit den Opiumkriegen in der Mitte des 19. Jahrhunderts in China Einzug gehalten. Für eine ausführliche Darstellung der neuen musikalischen Szene siehe Mittler 1997.

14 Die *yangbanxi* benutzen – wenn auch nicht offen propagiert – eine in den Yan’aner Reden 1942 von Mao Zedong entwickelten und in den 50er Jahren als grundlegend für die Kunst etablierten Formel: „*Gu wei jin yong, Yang wei Zhong yong*“ 古為今用, 洋為中用 [Das Alte für das Gegenwärtige und das Westliche für China nutzen]. Chinas alte künstlerische Traditionen und die Techniken der westlichen Kunst sollten jeweils selektiv zur Schaffung einer nationalen Gegenwartskunst genutzt werden.

15 Für eine lange Liste von relevanten Artikeln, siehe Mittler 1997: 269-71.

16 Für Meinungen chinesischer Komponisten zu diesem Thema, vgl. Mittler 1997: 277. Ich gehe im folgenden nicht mehr ausführlicher auf Entwicklungen in Hongkong und Taiwan ein, siehe dazu aber Mittler 1999.

Rulan Chao Pian kommt entsprechend zu dem Schluß, daß ausgerechnet die Kulturrevolution möglicherweise *die* Zeit in der chinesischen Geschichte war, die mehr Menschen mit traditioneller Musik in Kontakt brachte als jede Periode der chinesischen Geschichte seit der „Befreiung“ durch die Kommunistische Partei zuvor oder danach. Zehn der Modellstücke sind reformierte Opern und entsprechend folgert Chao: „Only during the period of the Cultural Revolution were school children relatively more exposed to the music of Peking Opera“ (Chao Pian 1984: 575). Auch Colin Mackerras sieht

considerable irony in the fact that the „Gang of Four“, above all Jiang Qing, should come under attack [...] for having caused China’s music to lose its national flavour, especially in the traditional local opera forms. In political and economic terms, after all, China appeared a good deal more nationalistic during the Cultural Revolution days than since the smashing of the „Gang of Four“ (Mackerras 1981: 166).

Es ist ein Ziel dieses Beitrags aufzuzeigen, in welchem Maße die Modellstücke in der Tat von Methoden und Praktiken der traditionellen chinesischen Musik bestimmt werden und so zum Träger nicht einer sterbenden, sondern sogar einer erstarkenden nationalmusikalischen Identität werden konnten.

Denn selbst wenn es Jiang Qings Wunsch und Mission gewesen wäre, die alte chinesische Musik komplett zu zerstören (was nicht sehr wahrscheinlich ist, weil ihr eigener Mann dem heftig entgegenstand), so war sie offensichtlich erfolglos. Wenn man sich die Komponisten der Generation anschaut, die der Kulturrevolution entstammt, Komponisten der sogenannten „Neuen Welle“ (*xinchao* 新潮), so muß man feststellen, daß sie eben nicht ohne Kenntnisse der traditionellen chinesischen Musik komponieren, im Gegenteil. Gerade diese Generation zeichnet sich – vor allem aufgrund der Erfahrungen, die sie bei der Landverschickung oder in Gesangs- und Tanztruppen, die die Modellstücke aufführten, gesammelt haben – durch ihr besonderes Verständnis für und die spezifische Nutzung von Materialien und Techniken aus der chinesischen Volksmusik und traditionellen Genres aus.

Aus den Selbsteinschätzungen chinesischer Komponisten dieser Generation wird deutlich, daß sie eben nicht, wie es häufig heißt, durch die Kulturrevolution ihre Wurzeln verloren, sondern, in der Tat, sie eigentlich erst gefunden haben (Mittler 1997: 297). Qu Xiaosong ist überzeugt: „Ohne die Kulturrevolution wäre ich Techniker geworden, nicht Musiker!“, und Bright Sheng erzählt, er hätte zwar lieber die Wahl gehabt, als zwangsweise Musik zu seinem Beruf zu machen, aber das sei auch nicht das schlechteste, „since I love music.“ Auch sei die Musik, die er während der Kulturrevolution gehört habe, das Grundmaterial für sein kompositorisches Schaffen heute. Er erinnert sich, „it was in the mountains of Qinghai that I first tasted the beauty of the folk songs that remain the inspiration for my works“ (Mittler 2002). Es ist typisch, daß Tan Dun sein Leben dementsprechend in dreiteiliger Form (ABA) beschreibt:

The first A is Chinese music which I experienced during the Cultural Revolution, B is Western romanticism to Bartók which I got to know shortly after the Cultural Revolution at the conservatory, and A returns in the form of contemporary music which I have found to be so similar to my own tradition since coming out of China (Mittler 1997: 298).

Über die Musik dieser auch international sehr erfolgreichen Generation (ähnlich wie ihre Zeitgenossen, die Regisseure der 5. Generation und die Künstler), mit ihrem besonderen „chinesischen Ton“ ist inzwischen sehr viel Anerkennendes geschrieben worden. Es gelingt in den Werken dieser Komponisten, wie Christian Utz formuliert, „eine Form der interkulturellen Rezeption, die durch ihre spezifische Gehalte [eine] substantielle [interkulturelle] Dialogizität [...] verwirklicht.“ Utz schätzt weiter ein: „Dadurch leisten [diese chinesischen] [...] Komponisten einen bedeutenden Beitrag zur weltweiten musikalischen Entwicklung und stellen dabei teilweise auch die Dominanz des westlichen Musikdiskurses kreativ in Frage“ (Utz 2002: 16).

Warum gerade diese Generation mit ihren „chinesischen“ Kompositionen vor allem international so erfolgreich ist, während andere und frühere sinisierende Kompositionen und Kompositionsmethoden vor allem innerhalb Chinas und bis auf den heutigen Tag besonders populär sind, ist eine Frage, die sich nur schwerlich beantworten läßt.¹⁷ Wenn im folgenden aber unterschiedliche Herangehensweisen an die Vermittlung chinesischer Identität durch Musik vorgestellt werden, so gilt es damit zu zeigen, daß und wie neue chinesische Musik – also chinesische Musik westlicher Prägung – vor, während und nach der Kulturrevolution immer wieder zu Techniken der Synthese und Verschmelzung greift, eben weil die Forderung nach chinesischer Identität in dieser neuen Musik von Anfang an, bis auf den heutigen Tag und eben auch in den Tagen der Kulturrevolution, das kreative Komponieren bestimmt hat. Es gilt also zu zeigen, welche Kontinuitäten sich in der musikalischen Entwicklung im China des 20. Jahrhunderts – und über die Jahre der Kulturrevolution hinweg – in bezug auf national-musikalische Identitäten ergeben. Dabei gilt es aber auch zu betonen, daß der besondere „nationale Stil“, den jene Generation von Komponisten schafft, die der Kulturrevolution entwachsen sind, zeigt, daß – entgegen der Annahme, daß die Kulturrevolution, die eine ganz besondere Zeit war, in der ausländisches und vor allem traditionelles chinesisches Gedankengut abgelehnt und gewaltsam zerstört wurde, und die deswegen in vieler Hinsicht das „Ende chinesischer Kultur“ bedeutete – diese Zeit eben nicht auch zu musikalischem „Kahlschlag“ geführt hat. Die Kulturrevolution hat, im Gegenteil, eben zur Blüte chinesischer Kultur in der Musik geführt.

Um aufzuzeigen, wie sehr die kulturrevolutionären Kunst in der chinesischen Tradition verhaftet war, beginne ich meinen Beitrag mit einer Analyse der Nutzung chinesischer Elemente in den Modellstücken (I). Gefolgt wird diese Analyse von einer musikalischen Reise durch ein Jahrhundert Musik in chinesisch-nationalem Stil (II). Zuletzt beschreibe ich unterschiedliche Möglichkeiten, chinesische Identität musikalisch faßbar zu machen (III). So soll die partikuläre Rolle, die die Kulturrevolution bei der Entwicklung bestimmter sinisierter Stile gespielt hat, in ihrer historischen und thematischen Tiefe herausgearbeitet werden.

I. Das „Ende chinesischer Kultur“? Musik in der Kulturrevolution

Die Modelloper *Ode an den Drachenfluß* (*Longjiang song* 龍江頌) wird hier in ihrem Gebrauch derjenigen Elemente, die sich aus der chinesischen Opernkunst ableiten lassen, vorgestellt, um zu demonstrieren, daß und wie gerade auch diese Zeit des politi-

17 Versuchte Antworten finden sich in Mittler 1997, v.a. Kap. 4, und Mittler (in Arbeit).

schen Radikalismus die Klänge und Symbole der traditionellen chinesischen Musik nutzte, um sie dann bis in die letzten Winkel des chinesischen Reiches zu tragen. *Ode an den Drachenfluß* ist eine der beliebtesten Opern aus dem 2. Satz von zehn Modellstücken, die Jiang Qing seit dem Beginn der Kulturrevolution zu den acht bereits 1966 fertiggestellten aus dem 1. Satz hinzufügte. *Ode an den Drachenfluß* wurde als Modelloper dem chinesischen Publikum erstmals zum Nationalfeiertag 1972 vorgestellt, war den Zuschauern aber bereits aus einem Sprechtheaterstück, das vom Fujianer Provinzsprechtheaterensemble 1963 uraufgeführt worden war (Guo, Xiaoquan 1964), und möglicherweise auch aus früheren seit 1966 erarbeiteten Pekingoperversionen bekannt. Mit diesem Vorwissen der chinesischen Zuschauer rechneten die Produzenten der Modellstücke für deren intendierte didaktische Wirkung. Die größte Veränderung zwischen der Sprechtheatervorlage ist in diesem Fall die Besetzung der Hauptrolle: ursprünglich war der Held der Geschichte ein Parteisekretär, also ein Mann, der „starke Zheng“ (Zheng Qiang 鄭強). Es heißt, Jiang Qing persönlich habe darauf gedrungen, für das Modellstück die Hauptrolle mit einer Frau zu besetzen (Chen 2002: 147).

Ode an den Drachenfluß spielt 1963 im Südosten Chinas, irgendwo nahe der Küste, in der Drachenflußbrigade. Das Kreisparteikomitee hat beschlossen, dort einen Damm zu bauen, um ein hinter einem Berg gelegenes Dürregebiet von 90.000 *mu* mit Wasser zu versorgen. Parteisekretärin Jiang Shuiying 江水英 (wörtl.: „Wasserheldin Fluß“)¹⁸ ist bereit, dreihundert *mu* ihrer Felder und deren Weizenertrag und später sogar noch einmal 3000 *mu* Reisfelder und einige der Häuser von Dorfbewohnern zu opfern und überschwemmen zu lassen, um den Bauern im Dürregebiet zu helfen.

Sie muß ihre Meinung gegen den Leiter der Brigade Li Zhitian 李志田 (wörtl.: „Li, der seinen Ehrgeiz in die Felder setzt“), den begüterten Bauern Chang Fu 長富 (wörtl.: „Immer reich“), und vor allem gegen Huang Guozhong 黃國忠 (wörtl.: „Der gelbe Vaterlandsloyale“) durchsetzen, die alle, jeder auf seine Weise, um die eigenen Felder und das eigene Hab und Gut besorgt sind. Huang, der Hauptbösewicht der Oper, der seinen Namen natürlich nur aus Ironie trägt, sabotiert alle von Shuiying unternommenen Hilfsaktionen. Der Damm wird gebaut, erfolgreich zunächst, nachdem Shuiying die Zweifler – so scheint es – überzeugt hat, daß der Ernteausfall durch Intensivierung von Nebentätigkeiten (die Brigade brennt Ziegel) kompensiert werden kann. Als der Damm aber fast fertig ist, bricht ein Teil durch. Das Reisig, das zum Brennen zusätzlicher Ziegel gesammelt worden ist, soll nun genutzt werden, um den Bruch zu reparieren. Der böse Huang hat aber inzwischen u.a. Chang Fu angestiftet, den Ofen zu früh anzuzünden, damit möglichst viel Reisig bereits verbrannt sein soll. Den Reisig in dieser Situation trotzdem für den Damm zu verwenden bedeutet deshalb, die nur halb gebrannten Ziegel ganz verderben zu lassen. Es kommt zu einem Kampf um die Reisigbündel, der erst durch Shuiyings Erscheinen und ihren Hinweis auf die 90.000 *mu* durch Dürre bedrohten Felder aufgelöst wird.

Zu allen Schwierigkeiten kommt – nach den Prinzipien der *pathetic fallacy* – nun auch noch ein Sturm, der droht, den neuaufgeschütteten Damm vollends zu brechen. Shuiying schlägt vor, eine Menschenkette zu bilden, die die Wucht des Wassers ab-

18 Der Familienname ist nicht zufällig gleich mit dem Jiang Qings (1914-1991), der Ehefrau Maos, auf deren Initiative die Modellstücke zurückgingen (Dai, Jiafang 1995: 191f., der über die Genese des Namens berichtet). Jiang Qing identifizierte sich mit Shuiying so, daß sie bei einer Aufführung 1974 eingriff und verlangte, daß Jiang nur noch als „Genossin Jiang“ (eben ihr eigenes Epitheton) angesprochen werden solle (Chen 2002: 218).

schwächen soll, damit die Reparaturarbeiten weitergehen können – erfolgreich. Das Wasser steigt nun stetig, und Chang Fu ist besorgt, sein Haus könne überschwemmt werden. Man beschließt (wieder auf Vorschlag Shuiyings), den Damm zu erhöhen, als die Nachricht kommt, daß der Durchbruch am Berg, der das Wasser in das Dürregebiet leiten soll, immer noch nicht gelungen ist.

Shuiying überredet also die Bauern, zusätzlich zu den eigenen Arbeiten noch bei den Sprengungsarbeiten für den Durchbruch zu helfen. Während sie selbst an diesen Arbeiten teilnimmt, erfährt sie von einer alten Bäuerin, Panshuima 盼水妈 (wörtl.: „Mutter Wassersucherin“), wer Huang wirklich ist. Er hatte vor der Befreiung für einen Großgrundbesitzer die Bauern jenseits des Berges gequält und unter anderem Panshuimas Sohn getötet und sich nun, unter geändertem Namen (vorher hieß er Huang Guolu 黃國祿, wörtl.: „Der Gelbe, aus dem Staatssäckel bezahlte“) in der Drachenflußbrigade angesiedelt.

Inzwischen ist bereits ein Teil der Felder in der Drachenflußbrigade überschwemmt, und für einige Häuser besteht unmittelbare Gefahr. Chang Fu und Huang beschwören sich bei Li Zhitian und verlangen, der Damm solle geöffnet werden. Als Li sich weigert, fordern sie zumindest die Schließung des Schleusentors, da laut Huang das Wasser das Dürregebiet sowieso bereits erreicht habe. In dem Moment, in dem Li nachgibt und das Schleusentor schließen will, tritt Shuiying auf. Sie berichtet, daß das Wasser für das Dürregebiet noch nicht ausreicht, und möchte deswegen das Schleusentor sogar noch weiter öffnen. Chang Fu, Huang und auch Li beklagen die Überflutung der Felder und Häuser, aber es stellt sich heraus, daß Shuiying schon dafür gesorgt hat, daß die Einrichtung der bedrohten Häuser in Sicherheit gebracht wurde. Ihr eigenes Haus ist allerdings überflutet.

Kurz darauf schleppen einige Bauern Huang an, der sich davongestohlen und versucht hatte, den Damm zu zerstören. Shuiying klärt die anderen über seine wahre Identität auf. Alle sind nun mit der Öffnung des Schleusentors einverstanden und Li, der Huang Glauben geschenkt hatte, bekennt seine Fehler. Nachdem so alle Schwierigkeiten gelöst sind, endet die Oper in einer Idylle: In der letzten Szene wollen verschiedene Gruppen aus den Dürregebieten ihre Ernte an Stelle der Drachenflußbrigade an den Staat abliefern. Der seinerseits hat beschlossen, die Drachenflußbrigade aufgrund ihrer Hilfsbereitschaft in diesem Jahr gar nicht zu besteuern. Schließlich wird das ganze überschüssige Getreide vom Staat aufgekauft.

In den Modellstücken sind es vor allem drei theoretische Vorgaben, die eine prominente Rolle spielen, und die auch in der Nutzung der chinesischen musikdramatischen Tradition eine entscheidende Rolle spielen. 1.) Wann immer wieder die Nähe Jiang Shuiyings zu den Massen betont wird, indem gezeigt wird, wie vorausschauend sie denkt, wenn es um die Häuser ihrer Dorfbewohner geht (Szene 8); indem gezeigt wird, wie sehr sie von allen geliebt und verehrt wird, als es etwa heißt, sie sei krank und ihr eine stärkere Hühnerbrühe gebracht wird (Szene 6), so geschieht dies, da es die Grundaufgabe (*genben renwu* 根本任務) der Modellstücke war, proletarische Helden für die proletarischen Massen zu gestalten und so „den Massen zu dienen“ (*wei renmin fuwu* 為人民服務).¹⁹ 2.) Wenn die Zahl und die Auftritte vor allem der negativen Perso-

19 Die Bestimmung dieses Zielpublikums für Kunst in China wurde bereits in den Yan'aner Reden 1942 von Mao vorgenommen. Der Begriff *genben renwu* wurde 1964 eingeführt. Eine exzellente Darstellung der theoretischen Diskussion in der Kulturrevolution bei Judd 1987.

nen immer weiter reduziert werden, sie mehr und mehr nach rechts rutschen (wie vor allem Chang Fu), im Dunkel verschwinden und kaum noch Arien zu singen haben (Huang singt ein einziges Mal – halb gesprochen und begleitet allein von der Klarinette – eine kurze Zeile in Szene 4 (*Longjiang song* 1975: 121); seine Taten werden von Panshuima unter Weglassung der hohen Streicher geschildert, Szene 6 (ebd.: 273)), während das Leitmotiv der Hauptheldin (die immer nur zentral und gut beleuchtet erscheint) zum Kernmotiv der gesamten Oper wird (Wang, Renyuan 1999: 75-84), so geschieht das nach dem Prinzip der drei Hervorhebungen (*san tuchu* 三突出), das besagt, daß positive Figuren hervorgehoben werden müssen, unter den positiven Figuren die Helden und unter den Helden die Haupthelden. 3.) Wenn der Kampf mit dem wogenden Wasser, das von einem menschlichen Damm bezwungen wird, schließlich in atemberaubender Akrobatik zu brausenden Orchesterklängen und wirkungsvoll rezitierten Mao-Zitaten zur Apotheose stilisiert wird (*Longjiang song* 1975: 215-217), so geschieht das im Sinne von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik, deren Ziel es war, das Leben zwar realistisch, aber auf einer höheren Ebene typisiert und modellhaft (*yangban* 樣板) – als Vorbild und Handlungsanweisung für das Publikum – darzustellen.²⁰

In der Tat war die vielleicht wichtigste Funktion der Modellstücke eben ihr Modellcharakter; sie sollten belehren. In *Ode an den Drachenfluß* werden die Größe und die Unbesiegbarkeit der Volkskommunen verdeutlicht. Die Oper „beweist“ die Siegesmacht der Mao Zedong-Gedanken, ihre Kraft, die Welt zu verändern (so formuliert in der unpaginierten Einleitung zur Partitur (*Longjiang song* 1975)). Alle Schwierigkeiten, alle inneren und äußeren Widersprüche, werden bravourös von Shuiying gelöst, sie hat für alles eine Antwort und Lösung parat, auch wenn ihr eigenes Haus überschwemmt wird, und sie sich bis zur Krankheit verausgabt. Die Quelle ihrer Kraft sind die Mao Zedong-Gedanken, die sie immer an der richtigen Stelle zitiert und studiert; Mao Zedong ist ihre größte Inspiration, immer wieder ruft sie ihn in den Spitzentönen und längsten Melismen ihrer Arien an (z.B. Szene 7 (*Longjiang song* 1975: 278) und Szene 9 (ebd.: 327-329)).

Am Beispiel Shuiyings und der Drachenflußbrigade propagiert die Oper also Selbstlosigkeit und Altruismus, zwei der wichtigsten moralischen Grundsätze des Maoismus, die vor allem in Maos sogenannten *Drei alten Geschichten* (*Lao san pian* 老三篇) thematisiert werden, derer eine Shuiying gemeinsam mit ihren Dorfgemeinschaften liest (Szene 6: Norman Bethune) und derer eine weitere auf dem Höhepunkt der Geschichte, als die Dorfbewohner den menschlichen Damm bilden, zitiert wird (Szene 5: Yü Gung versetzt Berge).²¹

Daß nun die Modellstücke Hinweise darauf geben, wie man sich in spezifischen Situationen des sozialistischen Lebens zu verhalten habe, ist für den chinesischen Theatergänger nicht erstaunlich. Auch traditionelle Opern dienten didaktischen Zwecken.

20 Zu Maos Direktive (revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik) von 1958, s. Clark 1987: 137. In der Frage der Typisierung kann sich Mao auf Engels berufen, der von den Künstlern forderte, daß sie typische Charaktere in typischen Bedingungen darstellen sollten. Der revolutionäre Realismus geht auf Direktiven Josef Stalins in den 30er Jahren zurück (Judd 1987: 99).

21 Der aus der gleichnamigen Rede Maos von 1945 stammende Satz „Fest entschlossen sein, keine Opfer scheuen und alle Schwierigkeiten überwinden, um den Sieg zu erringen“ (*xiading juexin, bu pa xisheng, paichu waman, qu zhenggu shengli* 下定決心, 不怕犧牲, 排除萬難, 去爭取勝利) erscheint als Einzelzitat im Kapitel 19 „Revolutionärer Heroismus“ in *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung*.

Dort wurden dementsprechend die Guten und die Bösen durch bestimmte Masken, Kostüme, Bewegungen, Sprache und Musik streng voneinander unterschieden, eine Technik, die in den revolutionären Stücken leicht wiederzuerkennen ist. Auch zunächst versteckte Feinde sind für das Publikum schon bei ihrem ersten Auftreten als solche erkennbar, denn die traditionelle Farbensymbolik der Pekingoper wird teilweise auch in den revolutionären Opern beibehalten. Rote Gesichtsfärbung stand und steht für einen guten, loyalen Charakter. Grün, heute unterstützt durch grünliche Beleuchtungseffekte, sind und waren die Gesichter der Bösewichte. Die Kostüme, wenn auch modern, halten sich ebenfalls an traditionelle Farbkonventionen: v.a. Rot (als kommunistische Symbolfarbe), Blau und Grün stehen für die Tugendhaften: Entsprechend tritt Shuiying bei ihrem ersten und bei ihrem letzten Auftritt (Szene 1 bzw. 8) in Rot auf (zwischendurch trägt sie eine geblünte Bluse).

Auch in der Gestik (*zuo* 作) lassen sich eine Reihe von Übereinstimmungen finden: Die Gestik der Pekingoper offenbart die innere Haltung, die Geisteswelt der Gestalten, und dieser Aspekt ist in den Modellopern ebenfalls beibehalten. So laufen zum Beispiel die Bösen, hier vor allem Huang Guozhong und Chang Fu mit Schrittechniken, die auch in der traditionellen Oper negativen Gestalten vorbehalten waren: Sie sind unbeholfen, rutschen aus. Wie der Clown in der traditionellen Oper (*chou* 醜) erscheinen sie immer auffällig nach unten gebückt oder in der Hocke, während die positiven Gestalten aufrecht stehen, aufwärts schauen und ihre Handflächen in dramatischen Posen (*liangxiang* 亮相), die ebenfalls aus der traditionellen Oper übernommen sind, nach oben öffnen.²² Auch Shuiyings erster Auftritt (Szene 1) auf einem Kahn enthält noch die typischen stilisierten Handbewegungen, wenn auch der Kahn und sogar der Stakestab nicht mehr nur imaginierte Requisiten sind. Der Auftritt der Brigademitglieder, die gemeinsam mit Soldaten der Volksbefreiungsarmee zum Damm eilen, um die gebrochene Stelle zu flicken, lehnt sich in seiner Gestaltung wiederum direkt an die Aufmärsche von Truppen in traditionellen Opern an (Szene 5).

Die spektakuläre Akrobatik (*da* 打) aus der Pekingoper ist sicher einer der Gründe für ihre besondere Popularität und wurde entsprechend auch in den Modellstücken beibehalten. Eine der Szenen der Oper (Szene 5) zeigt Shuiying und andere Mitglieder der Brigade, die einen menschlichen Damm gegen die Fluten setzen, während andere die durchbrochenen Stellen des Damms flicken. Hier werden die akrobatischen Fähigkeiten der Schauspieler in äußerster Perfektion vorgeführt: in wilden, rasend schnellen Überschlügen, Salti, Purzelbäumen, sich gegenseitig Brücken und Böcke bauend. Auch der vorangegangene Kampf um die Reisigbündel (Szene 4) erinnert deutlich an Elemente, die man aus kriegerischen Opern kennt: er ist bestimmt von den typischen plötzlichen Zusammenstößen, Überschlügen und Salti und mehr oder weniger geschickten Ausrutschen, die intelligente, gute und böse Charaktere in atemberaubendem Schauspiel klar markieren.

Obwohl diese Oper, die – möglicherweise aufgrund ihrer Quelle, einem Sprechtheaterstück – sehr textbestimmt ist, in den Dialogen zur besseren Textverständlichkeit in

22 Denton (1987: 127) beobachtet für „Mit Geschick den Tigerberg erobern“ das interessante symbolische Spiel mit *yin* und *yang*-Analogien: Wasser, das für *yin*, das Negative, Schwache, Dunkle steht, kehrt sich nach unten, deswegen schauen die negativen Personen nach unten und krümmen sich. Feuer andererseits, das Positive, Starke, Helle, strebt nach oben, also auch die positiven Gestalten in ihrer Haltung. Er weist die konsistente Benutzung dieser Symbolkomplexe innerhalb der Modellstücke nach, was sich in der hier unternommenen Analyse bestätigt.

Umgangssprache und nicht in der rezitierenden Gestik der Pekingoper gehalten ist, so übernimmt sie doch bestimmte Elemente aus der traditionellen Deklamatorik (*nian* 念), nicht zuletzt die etwa 20 verschiedenen Formen des Lachens und Lächelns, die auch in *Ode an den Drachenfluß* effektiv eingesetzt werden.

In der Gestaltung der Arien und Instrumentalpassagen (*chang* 唱), werden wieder traditionelle Bedeutungsebenen für die semantische Wirkung der Modellopern genutzt. In der Pekingoper gibt es zwei Arten von Melodien, *erhuang* 二黄 und *xipi* 西皮, die jeweils in unterschiedlichen Metren (*ban* 板 / 鬧) vorkommen können. Der Gesang der *erhuang*-Arien beginnt meist volltaktig und wird traditionell für reflektierende Arien und Selbstgespräche benutzt. Entsprechend singt auch Shuiying eine *erhuang*-Arie (Szene 2), als sie die Schwierigkeiten beschreibt bei der Gewinnung und Urbarmachung der nun zu überflutenden 300 *mu* Land, um Li Zhitian zu überzeugen, daß sie nicht vergessen hat, wie groß das Opfer ist, das sie zu bringen ihre Brigademitglieder ermutigt. Auch die Erzählung von Panshuima über die Rolle Huangs in der alten Gesellschaft und den Tod ihres Sohnes ist als *erhuang* (Metrum: *sanban* 三板) gestaltet.

Jiang Shuiyings Monolog-Arie in Szene 5, ist ein sogenannter *erhuang daoban* 二黄 導板 und beginnt mit einer Zeile, die sie noch *offstage* singt („Die Wellen, die gegen den Damm spülen, schlagen wie mein Herz“), ein Effekt, der traditionell benutzt wurde, um wichtige Personen anzukündigen (Denton 1987: 131).²³ Hier wird Jiang also deutlich als Hauptheldin ausgewiesen. Als sie sichtbar wird, steht sie vor einem roten Morgenhimmel, sinniert zunächst stolz über die Helden der Drachenflußbrigade, die es geschafft haben, den Fluß zu dämmen (*ban* 板: *huilong* 回龍; *manban* 慢板), wendet ihre Gedanken dann den Dürregebieten zu (*ban*: *kuai sanyan* 快三眼), um schließlich ihre Vermutungen über die falschen Machenschaften von Huang zu erörtern (*ban*: *yuanban* 原板). Ihr ist klar, daß es nötig ist, nicht nur Wind und Wellen, sondern vor allem auch die dunklen Machenschaften von Klassenfeinden wie Huang zu bekämpfen. Shuiying endet mit einem Ausruf der Entschlossenheit: Sie werden es schon schaffen, den Fluß aufzustauen, allein der Gedanke an Beijing stärkt und erfüllt sie mit revolutionärem Stolz (*ban*: *erliu* 兒六). Die ganze Selbstreflexion ist als *erhuang* gehalten, allerdings wird die Arie, je nach Text und Stimmung, in unterschiedlichen Metren, also unterschiedlich schnell und langsam, gespielt. Die hier und generell in den Modellopern verwendeten Metren, das sogenannte *banqiangti* 板腔體-System, entstammen größtenteils dem traditionellen Kanon, sind aber zum Teil, um des psychologischen Realismus willen, erweitert worden (Michel 1982: 193-195; zur Verwendung realistischer Stimmfärbungen, siehe Wang, Renyuan 1999: 60f.). In Shuiyings Arie wird zum Schluß, als sie in Gedanken an Beijing von revolutionärem Stolz erfüllt wird, ein schnelleres *erliu*-Metrum, das ursprünglich nur in *xipi*-Arien vorgesehen ist, genutzt.

Eine *fan erhuang* 反二黄-Arie drückt traditionell besonders tragische Gedanken oder melancholische Erinnerungen aus. Entsprechend ist Jiang Shuiyings Arie (Szene 8), mit der sie die Brigademitglieder zu weiteren Opfern und zur Aufgabe ihrer Häuser bewegen will, eine Arie, die mit einer Schilderung der Situation drei Jahre zuvor beginnt, als bei einer großen Überschwemmung viele Brigademitglieder ihre Häuser und zum Teil auch ihr Leben verloren hatten, eine *fan erhuang*-Arie (*Longjiang song* 1975: 309). Auch Shuiyings Erschütterung über Li Zhitians Kurzsichtigkeit (er will nicht einsehen,

23 Auch Shuiyings erster Auftritt, als sie mit dem Boot angefahren kommt, beginnt mit einer solchen Zeile aus dem *off* (hier allerdings ist es eine *xipi*-Arie) (*Longjiang song* 1975: 22).

daß die Drachenflußbrigade nun auch noch weitere Opfer bringen soll) wird wieder in einer *fan erhuang*-Arie zum Ausdruck gebracht.

Die zweite Arienform der Pekingoper, *xipi*, beginnt auftaktig, ist schneller und aufgeregter als die *erhuang*-Arie und wird in spannungsreichen Szenen benutzt: Die Meldung über den Dammbruch ist entsprechend als *xipi kuaiban* 西皮快板-Arie gestaltet, in einem extrem schnellen Metrum, das traditionell Aufregung, Erregung und Ärger ausdrückt und von einem gleichmäßigen Schlagzeugschlag begleitet wird (Ende von Szene 3). Auch der Kampf um die Reisigbündel wird begleitet von einem aufgeregten-wütenden Terzett, das als *xipi* in einer neuen, allerdings in Analogie aus dem traditionellen Kanon entwickelten, sehr schnellen metrischen Form (*kuai liushui* 快流水) gestaltet ist. Der Ärger über Chang Fus Selbstsucht und seine Verleumdungen von Shuiying werden ebenfalls in einer *xipi*-Arie (im schnellen Metrum *erliu*) deutlich gemacht (Szene 6 (ebd.: 224)). Und schließlich, als der Durchbruch durch den Berg immer noch nicht gelingt und Shuiying gemeldet wird, daß ihre Reisfelder überflutet werden, singt sie, wiederum, eine nervös erregte *xipi*-Arie (Szene 7 (ebd.: 284); Metrum: *sanban*).

Es zeigt sich, daß die Nutzung der Arienformen in den Modellstücken im Großen und Ganzen traditionellen Gepflogenheiten entspricht. Damit behalten sie ihre altbekannte Suggestivkraft und zeigen dem Publikum den Status oder Seelenzustand der Personen an. Auch das Schlagzeug, bestehend aus einer chinesischen Trommel, Klappern, einem großen und einem kleinen Gong und Zimbeln, wird entsprechend seiner traditionellen Funktionen eingesetzt, z.B. um Bewegungen auf der Bühne zu markieren – so etwa, als Huang, der sich verraten hat, als er auf seinen früheren Namen reagiert hat, zu Boden sinkt (Szene 8 (*Song of the Dragon River* 1972: 42)), und, um die Gedanken und Emotionen der Protagonisten zu reflektieren – so etwa das unregelmäßige, aufgeregte Herzklopfen Shuiyings in ihrer Monologarie in Szene 5 (*Longjiang song* 1975: 152f.). Ganz besonders effektiv wird das Schlagzeug auch in Gesprächen eingesetzt, um z.B. das Erstaunen und Unverständnis einer Person auszudrücken, etwa, als Jiang Shuiying in der Anfangsszene darlegt, man müsse in diesem besonderen Falle wie im Schach handeln und bereit sein, einen Bauern für einen Turm zu opfern, eine Aussage, die Li Zhitian ebenso vor den Kopf stößt wie der an dieser Stelle eingefügte scharfe Schlagzeugeinwurf (Szene 2 (*Song of the Dragon River* 1972: 12)). Auch der Streit um das Reisig ist von Schlagzeuginterpunktionen begleitet, die hier effektiv Shuiyings Position unterstützt, indem jede ihrer Aussagen und rhetorischen Fragen noch einmal kräftig durch einen, manchmal sogar zwei, Schlagzeugschläge betont wird:

Das ist falsch. SCHLAG

Wie sollen wir denn die Bruchstelle ohne das Holz flicken, und wenn wir es nicht flicken, wie können wir dann den Damm fertigstellen? SCHLAG

Und wenn wir den Damm nicht fertigstellen und das Wasser in das Dürregebiet leiten, wie können wir dann die Aufgabe erfüllen, die uns die Partei aufgetragen hat? SCHLAG
SCHLAG (Szene 4 (ebd.: 23)).

Als schließlich kurz vor Schluß Li Zhitian sich auf Anraten Chang Fus und Huangs bereit erklärt, die Schleuse zu schließen und „Schließen!“ ruft, erhebt sich ein veritabler Schlagzeugsturm, der lange unter einer Fermate ausgehalten wird. So wird die Spannung immer weiter erhöht, bis Shuiying erscheint und in extrem hohem Register und in *xipi kuaiban*, begleitet von rhythmisierendem Schlagzeug singt: „Das Tor zu schließen und das Wasser zu stoppen [...]“, gefolgt von drei punktierten Schlägen, „[...] wäre ein

schlimmes Vergehen“, gefolgt von immer schneller werdenden Tremoloschlägen (Szene 8 (*Longjiang song* 1975: 306f.)). Hier wird wieder ihre Autorität durch die Schlagzeugeinwürfe unterstrichen und die Gefährlichkeit der Situation durch das immer schneller werdende Schlagwerk betont.

Einerseits, so kann man argumentieren, greifen die Modellopern Elemente aus der populären Pekingoper auf, um „dem Volk zu dienen“, andererseits aber dient die Wahl dieser Elemente vor allem auch der Übermittlung ganz bestimmter semantischer Inhalte. Die stilisierten und ästhetisierten Kostüme, Masken, Bewegungen, die Sprache und die Musik, die aus der Tradition übernommen werden, schaffen eine musterhafte, romantisierte Realität auf höherer Ebene und heben alle auf ihre Art und Weise die revolutionär positiven Gestalten hervor – ohne sie allerdings von den Massen zu entfernen – und drängen die negativen in den Hintergrund, sei es durch dunkle oder negativ-assoziierte Farben auf der einen, oder heldenhafte Bewegungen auf der anderen Seite, sei es durch eine Absenz von gesungenen Arien auf der einen, oder durch bestimmte autoritative Arienformen auf der anderen Seite. Die partikuläre Auswahl von Elementen aus der populären Pekingoper weist also wieder auf die theoretischen Vorgaben hin, die die einzig mögliche Interpretation der Oper festlegen, und dient so der Perpetuierung der Ideologie der Kulturrevolution. Sie dient aber außerdem, und ungeachtet der zahlreichen und tiefgehenden Veränderungen, die an dieser Opernform im Rahmen der Reformen auch vorgenommen wurden – etwa durch die Erweiterung des Orchesters durch westliche Instrumente, durch Hinzunahme von chorischen Elementen (hier in Szene 1, 4 und im Epilog), durch die Niederschrift des Notentextes als „Komposition“, durch Leitmotive und musikalische Zitate, sowie durch die Nutzung musikalisch-semantischer (wie des *diabolus in musica* für negative Gestalten) oder -ikonographischer Elemente (wie das Auf- und Ab-Arpeggieren des Orchesters, um die Wellen zum Ausdruck zu bringen)²⁴ aus der europäischen musikalischen Tradition, oder auch die Nutzung realistischer Effekte (wie das Pfeifen des Windes in der Sturm-

24 Wang Renyuan (1999) geht ausführlich auf diese Elemente ein, Mittler 1998 gibt eine genauere Analyse solcher Elemente in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*. Mittler (in Arbeit: Kap. 2) beschäftigt sich mit Liedzitaten in anderen Modellstücken. Da es hier vor allem um die Nutzung chinesischer Elemente in den Modellstücken geht, kann ich auf die „westliche“ Seite nicht ausführlicher eingehen. Es sei aber erwähnt, daß in *Ode an den Drachenfluß* 1.) Kurzzitate aus dem Militärlied *San da jili, ba xiang zhuyi* 三大纪律, 八项注意 [Drei Hauptregeln der Disziplin und acht Punkte zur Beachtung] benutzt werden, etwa als die Armee beim Bau des Damms hilft (*Longjiang song* 1975: 88); 2.) der *diabolus in musica* (übermäßige Quart bzw. verminderte Quint) für negative Gestalten benutzt wird, etwa in der Beschreibung von Huang durch Panshuima (ebd.: 275; ebenso im Vorspiel zu dieser Arie, ebd.: 264); 3.) Holzbläserpassagen, v.a. Flöten (oder chinesische Flöten) und Oboen für idyllische Momente eingeführt werden – etwa in Szene 5, als die Erzählung von Panshuimas Enkelin nicht mehr die fürchterliche Zeit vor der Befreiung, sondern die glorreiche Zeit danach reflektiert (ebd.: 125), ebenso in der Szene, in der Shuiying vorschlägt (Szene 6), gemeinsam die Mao-Geschichte von Norman Bethune zu lesen (ebd.: 235) und in der Schlußszene, als Shuiying Li wegen seiner Kurzsichtigkeit belehrt und dann von den großen Vorzügen der Befreiung berichtet (ebd.: 364); 4.) das Auf- und Ab-Arpeggieren des Orchesters, die Wellen zum Ausdruck bringt, z.B. Szene 5 (ebd.: 193f.) und beim Öffnen der Schleuse, Szene 8 (ebd.: 368f.); 5.) Das Gegeneinanderlaufen des Wassers gegen die Menschen, die einen menschlichen Damm bilden, wird in der Bewegung von Triolen gegen Achtel (Szene 5 (ebd.: 202)) ausgedrückt; 6.) Rennende Sechzehntelpassagen benutzt werden, um die herumrennenden Brigademitglieder zu lautmalen, als es gilt, den gebrochenen Damm zu stopfen (z.B. Szene 5 (ebd.: 109-113)); 7.) Synkopische Bewegungen komponiert sind, um die Ruckartigkeit der Sprengvorgänge zu beschreiben (Szene 7 (ebd.: 253)), 8.) Gezupfte, d.h. trockene Streicherstellen eingesetzt werden, um die Trockenheit der Dürregebiete zu beschreiben (Szene 6 (ebd.: 280)).

szenen) und der Bühnenbilder – der Perpetuierung eben des Verständnisses für die alte Kunstform Pekingoper innerhalb der chinesischen Bevölkerung. Die Pekingoper wurde in der Kulturrevolution also nicht wirklich zerstört, sondern – auf durchaus gelungene Weise – weiterentwickelt und modifiziert (Wang, Renyuan 1999: 56f., 134 und passim).²⁵ Die politische Nutzung dieser traditionellen Kunstform in den Jahren der Kulturrevolution ist nur ein Beispiel dafür, daß auch und gerade die Musik in China ein nur vermeintlich weniger ideologiefälliges Diskursfeld als andere ist. Der nun folgende kurze Blick in die Geschichte der Musik im China des 20. Jahrhunderts soll die Allgegenwart von Motiven und Strategien der Selbstbehauptung in der Musik und deren ideologischen Gehalt noch weiter verdeutlichen.

II. Chinas neue Musik: Ein Blick zurück und nach vorne

Seit etwa einem Jahrhundert haben in China Violinen, Klarinetten, Orgeln und Klaviere ihren Einzug gehalten und machen anderen Instrumenten, wie der Opernfiedel *jinghu* 京胡, der zweisaitigen Fiedel *huqin* 胡琴 (auch *erhu* 二胡), der Bambusflöte *dizi*, der Laute *pipa*, den traditionellen Schlaginstrumenten und der Zither *guqin* Konkurrenz. Der „alten“, traditionellen chinesischen Musik, die man auf diesen Instrumenten spielen kann, wurde eine „neue“ Tradition chinesischer Musik hinzugefügt, die sich in vieler Hinsicht grundlegend von der ersteren unterscheidet: Diese neue chinesische Musik basierte nicht mehr auf mündlich tradierten Melodien und rhythmischen Mustern, die nur in groben Umrissen notiert waren und von jedem Musiker neu interpretiert, verziert und variiert werden mußten. Neue chinesische Musik wurde von einem Komponisten geschaffen, der sein Werk von seinen Musikern respektiert und originalgetreu interpretiert wissen wollte. Diese neue chinesische Musik war auch nicht mehr länger horizontal oder linear ausgerichtet und durch Heterophonie (das heißt, die Umspielung einer melodischen Linie nach Eigenart der einzelnen Instrumente) bestimmt, sondern führte die vertikale akkordische Linienführung und primär polyphone Strukturen in das chinesische musikalische Denken ein. Diese neue Musik wurde auch nicht mehr ungezwungen in jedem Park und auf jedem Marktplatz, im Tempel oder Teehaus aufgeführt. Stattdessen brachte diese neue Musik aus dem fernen Europa auch die Sitten und Gebräuche des Konzertsaals nach China. Der Einzug dieser neuen Musik präsentiert sich also als ein fundamentaler Bruch mit den musikalischen Traditionen Chinas. Der Überblick über die Geschichte dieser neuen Musik Chinas wird allerdings zeigen, daß sie nicht primär nur *neue*, sondern vor allem auch *chinesische* Musik ist – ein Charakteri-

²⁵ Nach Meinung von Elizabeth Wichmann (1988: 194f.) gilt: „[The] enormous range of theatrical forms and techniques in contemporary China, coupled with the variety of Western dramatic and theatrical elements becoming increasingly familiar in China, present a rich field for creative borrowing and assimilation. A literary innumerable array of music, acting, movement and dance, and staging possibilities present themselves.“ Sie schließt: „The most ambitious and far-reaching example of this sort of creative development to date remains the *yangbanxi*.“ Wang redet von Verstärkungseffekten für die traditionelle Opernform, durch die Präsenz westlicher Begleitinstrumente lassen sich Emotionen deutlicher musikalisch faßbar machen, andererseits werden eben durch die Begleitung die drei wichtigsten Operninstrumente weiter in den Vordergrund gespielt. Weitere Verstärkungseffekte des chinesischen operativen Effekts werden seiner Meinung nach durch zitathafte Melodien und durch erhöhte Flexibilität bei Modulationen erlangt (Wang, Renyuan 1999: 33-37, 74, 99).

stikum, das in den letzten Jahren und Jahrzehnten seit der Kulturrevolution immer deutlicher geworden ist.

Der Eroberung Chinas durch Klänge und Instrumente aus fernen Ländern war die Eroberung Chinas durch die Kriegsschiffe der Fremden vorangegangen. Mitte des 19. Jahrhunderts mußte das Reich der Mitte eine Reihe von Niederlagen gegen die an Handelsbeziehungen und Kolonialbesitz interessierten ausländischen Mächte hinnehmen und als Resultat u.a. eine Reihe von Handelshäfen an der Küste öffnen. In diesen Handelshäfen entwickelte sich ein reger intellektueller und kultureller Austausch zwischen China und den Fremden. Mehr und mehr gebildete Chinesen ließen sich davon überzeugen, daß es notwendig sei, vom starken Ausland zu lernen. Fremde Technologie und fremdes Wissen wurden importiert, übersetzt und kopiert. Im Zuge dieser Veränderungen spielte auch die Musik eine nicht unwesentliche Rolle: Die Militärkapelle war eines der ersten Dinge, die General Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916) einführte, als er in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts eine auf modernen Prinzipien aufgebaute sogenannte „Neue Armee“ gründete. 1902, im Zuge nationaler Reformen des Schulwesens wurde offiziell, nach dem Modell der westlichen Missionarsschulen, der Musikunterricht auch in chinesisch geführten Schulen eingeführt. In den ersten Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende schließlich wurde es gebräuchlich (und war weitaus „schicker“), sich eine westliche Band zur Hochzeit oder zur Beerdigung zu bestellen, als eine chinesische. Kleine Orchester und Musikgesellschaften wurden gegründet, Liedbände mit fremden Melodien doch chinesischen Texten und ein paar neu komponierten Liedern im fremden Stil wurden herausgegeben. Chinesische Instrumente wurden reformiert: um im Konzertsaal bestehen zu können, wurden etwa die Seidensaiten der Saiteninstrumente durch Metallsaiten ersetzt. Für Instrumente wie die Fiedel *huqin*, die traditionell nur in einer Lage (hier Sopran) vorkamen, wurden Instrumentenfamilien gegründet, um vertikal orientierte, auf funktionaler Harmonik basierende Kompositionen für das neu entstandene „chinesische Orchester“ zu ermöglichen. Der „Dirigierstab“, der im traditionellen chinesischen Ensemblespiel generell beim Schlagzeuger lag, wurde an einen Dirigenten im Frack abgegeben.

Das Konzertleben in den Handelshäfen war rege: Der Pianist und Komponist Sergej Rachmaninoff (1873-1943) und die Geigenvirtuosen Jascha Heifetz (1901-1987) und Fritz Kreisler (1875-1962), sie alle spielten hier. 1927 wurde in Shanghai die erste chinesische Musikhochschule gegründet, die ein für alle Mal mit der Dilettanten-Praxis in der traditionellen chinesischen Musik brach und Musiker fremder ebenso wie chinesischer Instrumente mit einer strukturierten akademischen Ausbildung und entsprechend einem partikularen „akademischen Stil“ versorgte (Schimmelpenninck und Kouwenhoven 1993). Unter den Kompositionslehrern am Shanghaier Konservatorium waren viele Ausländer, u.a. zwei Schüler von Berg und Schönberg sowie Alexander Tcherepnin (1899-1977). Waren die ersten Kompositionen neuer chinesischer Musik noch fast ausschließlich Lieder gewesen, so erschienen nun die ersten Instrumentalwerke, wie etwa Huang Zis (1904-1938) *Huaijiu* 懷舊 [Erinnerung an die Vergangenheit], das erste Werk für großes Orchester eines chinesischen Komponisten. Auch erste Wettbewerbserfolge stellten sich ein: He Luting (1903-1999) wurde mit seinem Klavierstück *Die Flöte des Hirtenknaben* Preisträger beim 1934 von Alexander Tcherepnin organisierten „Wettbewerb für Klavierstücke im chinesischen Stil“. Jiang Wenye (1910-1983) gewann mit seinem *Taiwanesischen Tanz* 1936 bei den Olympischen Spielen in Berlin Anerkennung und anschließend, 1938, gewann er sogar beim 4. Internationalen Festival

für Neue Musik in Venedig mit *Fünf Skizzen für Klavier* einen Kompositionspreis. Anders als He Luting, der sich eines pentatonisch romantischen Kontrapunkts bedient und bis in seine letzten Jahre noch gegen „berechnenden Serialismus“ und „ohrenbetäubende Atonalität“ wettete, ist Jiang Wenye in seinem kompositorischen Stil den Ideen seines Lehrers Tcherepnin verpflichtet (Mittler 1997: 29f., 181, 283). Der hatte seinen chinesischen Schülern davon abgeraten, ihr Kompositionsstudium mit Werken der Klassik und Romantik zu beginnen: lieber sollten sie zeitgenössische Komponisten und deren Stil kennenlernen, der ihnen zwar ebenso fremd war, aber dafür sorgen würde, daß ihre Kompositionen gleich „progressiv“ seien. Die Vorbilder für Jiang Wenyes Kompositionen sind denn auch weniger Beethoven, Brahms und Rachmaninoff als Debussy und Bartók.

Aber neue chinesische Musik, wie sie sich in den 1940er Jahren schließlich etablierte, umfaßte viele Stilrichtungen: Da findet sich ein chinesischer Paul Hindemith (1895-1963), in Leib und Gestalt seines Schülers Tan Xiaolin (1911-1948), da schreibt ein chinesischer Henri Wieniawski (1835-1880), nicht von ungefähr auch ein berühmter Geiger, mit Namen Ma Sicong (1912-1987), und da schafft der später zum „Volkskomponisten“ gekrönte Xian Xinghai (1905-1945), Schüler Vincent d'Indys (1851-1931), revolutionäre patriotische Musik, die, in vorausgehendem Gehorsam, einige der Prämissen, die Mao Zedong (1893-1976) erst 1942 in seinen Yan'aner Reden (McDougall 1980) bindend formulieren sollte, bereits erfüllt: seine Musik, am bekanntesten die *Kantate vom Gelben Fluß* (1939), die immer wieder Arbeitslieder und Volkslieder als Kompositionsgrundlage verwendet, soll den Massen und der Revolution dienen.

1949, mit dem Sieg der Kommunisten über die Nationalisten und dem Ende des Bürgerkriegs teilt sich die Geschichte der neuen chinesischen Musik: Neue chinesische Musik entwickelt sich nun etwas unterschiedlich im kolonialen Hongkong, in der nationalistischen Republik China auf Taiwan und in der kommunistischen Volksrepublik auf dem Festland, die uns hier vor allem interessieren soll.²⁶ Das wie und warum des „to be or not to be Chinese“ war ähnlich problematisch für chinesische Komponisten in allen drei Teilen Chinas. Jene, die seit der Gründung der Volksrepublik auf dem Festland China verblieben waren, folgten den Vorgaben der von Mao 1942 formulierten Yan'aner Reden, die die Schaffung einer dem Volk verständlichen Kunst forderten, die möglichst auch nationale Elemente enthielt. Andererseits war in den 50er Jahren das Erziehungswesen dominiert von sowjetrussischem Einfluß. Die Prämissen der Zhdanov-Doktrin von 1948 wurden auch in China ernstgenommen, die meisten Werke der musikalischen Moderne verdammt: In der Zeitschrift *Renmin yinyue* 人民音樂 [Musik des Volkes] wurden Strawinskij, Schönberg und Hindemith angegriffen, während der Anti-Rechts-Kampagnen 1957 wurden diese Attacken auch auf chinesische Modernisten, wie etwa Jiang Wenye, ausgeweitet (Mittler 1997: 128-130). Die Kompositionen, die zum zehnjährigen Bestehen der Volksrepublik China 1959 entstanden, zeichneten sich entsprechend durch einen am spätromantischen Klangideal orientierten massiven Orchesterklang aus, versetzt mit stilisierten pentatonischen Melodien und Melodien kommunistischer Massenlieder, um der Forderung nach nationalem Gehalt gerecht zu werden.

In den frühen 60er Jahren wurden die Kontakte mit der Sowjetunion abgebrochen. In der sich anschließenden Periode der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (1966-

76), die normalerweise als eine Zeit der kulturellen Abschottung und Stagnation beschrieben wird, konzentrierte sich die Musikproduktion auf die Schaffung – und Perpetuierung in den unterschiedlichsten Gattungen – der „Modellstücke“, in Form von Balletten, Opern, Sinfonien und Klavierstücken. Abgesehen von den Modellstücken und ihren Adaptionen sowie Revolutionsliedern gab es wenig Musik, die während der Kulturrevolution nicht einem offiziellen Bann unterlag. Vor allem Kompositionen von „kapitalistischen“ oder „bourgeois“ Komponisten, oder Musik für traditionelle Instrumente, die mit den „aristokratischen Klassen“ in Verbindung gebracht wurden (so etwa die Literatenzither *guqin*) durften nicht offen gespielt und schon gar nicht aufgeführt werden. Dennoch konnte der Komponist Qu Xiaosong (geb. 1952), der während der Kulturrevolution seine Zeit auf dem Land verbracht hatte, mit dem von ihm gegründeten Streichquartett durchaus Mozart und Beethoven spielen: „Es wußte doch keiner, daß das ‚bourgeoise Musik‘ war.“ Und auch Chen Mingzhi (geb. 1925) erinnert sich an konspirative Treffen, bei denen in seiner Wohnung kleine Hauskonzerte mit „bourgeois“ Musik stattfanden (ebd.: Kap. 2, Kap. 3).

Die Kulturrevolution war – ungefragt – für jeden, der sie miterlebte, eine erschütternde kollektive Erfahrung; die Kulturrevolution barg aber auch, für jeden, der sie miterlebte, ganz unterschiedliche subjektive Eindrücke: Fragt man Du Mingxin (geb. 1928) direkt, so antwortet er, der offiziellen Interpretation der Kulturrevolution getreu: „Während der Kulturrevolution gab es keine Musik.“ Im selben Moment mag er aber fröhlich die Melodie seiner Ballettmusik „Das Rote Frauenbataillon“ pfeifen, einem der ersten Modellstücke, das – zu Du Mingxins großem Stolz – während der Gesamtdauer der Kulturrevolution auf Feldern und in Fabriken, durch Lautsprecher auf den Straßen, durch Poster in den Häusern, durch Comics in den Kindergärten, auf Tassen und Keksdosen für Augen und Ohren überall und immerfort präsent war.²⁷ Xi Qiming (geb. 1941) andererseits, der bei der Adaption der Modelloper *Shajiabang* [Das Dorf Shajia] in eine Modellsinfonie mitwirkte, kann mit sehr viel weniger Freude an dieses Werk zurückdenken, denn er wurde zum „Anführer einer konterrevolutionären Musiktruppe“ erklärt, da er versehentlich eine melodische Phrase aus drei Noten einmal zum Lob Maos und einmal zur Beschreibung eines Bösewichts hatte benutzen wollen. Chen Yi (geb. 1953) und Zhou Long (geb. 1953) wiederum beschreiben, daß ihre Teilnahme in sogenannten „Gesangs- und Tanztruppen“ ihnen erste Möglichkeiten zum musikalischen Experimentieren boten: Adaptionen der Modellstücke für ein Ensemble zu schreiben, das aus einem Saxophon, einer *pipa*, einer *yueqin* 月琴 [Mondgitarre], einem Akkordeon, einer *huqin* und einem Cello bestehen mochte, und es zu schaffen, dieser verrückten Mixtur von Instrumenten einen homogenen Klang zu entlocken, bedeutete unwiderbringliche Erfahrungen in der Instrumentierung.

Chen Qigang (geb. 1951) erlebte voller Schrecken die brutalen Aktivitäten der Roten Garden mit, die seine Lehrer im Konservatorium mißhandelten und schlugen. Die „bourgeoise“ künstlerische Ausbildung seiner Eltern wurde ihnen zum Verhängnis: Sie wurden in ein Arbeitslager geschickt und Chen wuchs jahrelang getrennt von ihnen auf. Andere, wie etwa Mo Wuping (1959-1993), Sheng Zongliang (Bright Sheng, geb. 1955) und Ge Ganru (geb. 1954) erlebten hingegen, daß sie gerade aufgrund ihrer musikalischen Ausbildung der harten Arbeit auf dem Land entkommen konnten. Wie-

26 Für die Situation in Taiwan und Hongkong siehe, Mittler 1999, 1997 und v.a. 1996.

27 Ich beschreibe hier eine Szene aus Elaine Flipses Film *De Oogst van de Stille – Broken Silence* (1995), einem Portrait von fünf chinesischen Komponisten.

der andere, wie Tan Dun und Qu Xiaosong, erzählen mit Faszination und Dankbarkeit von ihrer Zeit auf dem Land, die in ihrer Musik deutliche Spuren hinterlassen hat.

Wie auch immer die individuelle Erfahrung sich gestaltete, das Ende der Kulturrevolution bedeutete für alle diese Komponisten, daß endlich die Tore zur Welt wieder geöffnet wurden. Die Musikstudenten, die in den späten 70er Jahren an die Konservatorien kamen, hatten nun die Möglichkeit zu erfahren, daß es auch nach Rachmaninoff und Tschaikowskij noch Musik gab; Alexander Goehr (geb. 1932), ein britischer Komponist, wurde 1980 vom Zentralkonservatorium in Beijing eingeladen, einigen ausgewählten Studenten aus Beijing und Shanghai moderne Kompositionstechniken beizubringen. Er unterrichtete nur eine Handvoll Studenten, aber sein Einfluß war für viele zu spüren: er öffnete die Tore zur Neuen Musik wieder für China: die alten staubigen Partituren von Alban Berg (1885-1935) und Arnold Schönberg (1874-1951), Claude Debussy (1862-1918) und Béla Bartók (1881-1945), die aus den goldenen Tagen des Musiklebens der 1930er und 40er Jahre noch in den Bibliotheken lagen, wurden von einer neuen Generation Studenten wiederentdeckt. Was seit den späten 40er Jahren zum Schweigen verurteilt war, durfte nun – wenn auch jetzt nicht immer ganz ohne politische Schwierigkeiten – wieder erklingen, durfte gedacht und komponiert werden.²⁸ Bereits Mitte der 80er Jahre läßt sich denn auch eine Gruppe von Komponisten ausmachen, die mit dem chinesischen Namen *xinchao* [Neue Welle] bedacht worden sind.²⁹ Ihre Musik setzt sich radikal ab von dem, was seit Gründung der Volksrepublik China auf dem Festland zu hören war: Sie läßt sich charakterisieren einerseits durch das Verständnis und die Nutzung zeitgenössischer Techniken und Klänge, und andererseits durch eine besondere Annäherung an die chinesische Tradition, die sich klar unterscheidet von vielen früheren Versuchen der Komposition im „nationalen Stil“.

III. Musik und Identität: Variationen des „nationalen Stils“

Zahlreiche Staatsmänner, Philosophen und Politiker, von Konfuzius über Mao Zedong und Jiang Jieshi (Chiang Kaishek) haben im Verlauf der chinesischen Geschichte „gefährliche barbarische Einflüsse“ auf die chinesische Musik verdammt (Mittler 1997, Kap. 2 und 4). Da sich der Einzug der neuen Musik zunächst als ein fundamentaler Bruch mit den musikalischen Traditionen Chinas präsentiert, ist es nicht verwunderlich, wenn in dessen Folge der Ruf nach „nationalem Stil“ (*minzuxing*) in der sich nun formierenden, am „barbarischen“ Vorbild orientierten, neuen chinesischen Musik immer wieder laut wird. Chinesische musikalische Identität war also zunächst durchaus ein Versuch der „Selbstbehauptung“. Und bis zum heutigen Tag bleibt der „nationale Stil“ eines der häufigsten Schlagworte in zeitgenössischen Debatten über Chinas neue Musik. Das gilt für Hongkong wie Taiwan, für die Volksrepublik China wie für chinesische Kreise im Ausland. Chinesische Komponisten, Musiker und Wissenschaftler betonen immer wieder die Notwendigkeit, authentisch-chinesische Musik zu produzieren, zu erforschen und aufzuführen. Allerdings ist auch das ausländische Publikum

28 Vor allem die Kampagnen gegen spirituelle Verschmutzung (1983) und gegen bourgeoise Liberalisierung (1987) wirkten jeweils als Dämpfer für die Aktivitäten der an Neuer Musik interessierten Komponisten (Mittler 1997: 120-125).

29 Die Bezeichnung geht auf einen Artikel des Musikwissenschaftlers Wang Anguo zurück (Wang, Anguo 1986). Für eine Einzelstudie dieser Komponisten (Zhou 1993).

nicht frei von der Forderung nach „nationalem Stil“ in neuer chinesischer Musik: nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Chinas finden Musikkritiker chinesische Kompositionen defizitär, wenn sie nicht „nationale Duftmarken“ enthalten. Es ist kein Zufall, daß es, wie bereits erwähnt, ein Ausländer war (Alexander Tcherepnin), der 1934 in Shanghai den ersten „Wettbewerb für Klavierstücke im chinesischen Stil“ ausschrieb.³⁰ Für Chinas Komponisten galt also nie und bis auf den heutigen Tag nicht, was W.H. Auden (1907-1973) einst der Musik andichtete:

Music is international
Orchestras have so long been speaking
this universal language that the Greek
And the Barbarian have both mastered
Its enigmatic grammar which at last
Says all things well... (Auden 1969: 227).

Um Dinge musikalisch gut zu sagen, mußten und müssen chinesische Komponisten ihre nationale Identität hörbar machen. Für die jungen Komponisten der *xinchao*-Generation, deren Werke zunehmend (und in manchen Fällen ausschließlich) im Ausland rezipiert werden, ist „nationaler Stil“ sogar zu folgendem geworden: „[A] commodity to satisfy the Western market. It seems that the attempt to emancipate oneself from the West and its art by rootseeking backfires, for the West only appreciates sinified Western-style music and art“ (Mittler 1997: 284). Ralph Croizier nennt dasselbe Phänomen im Bereich der modernen chinesischen Kunst die „silk fan attitude“ der westlichen Kritiker und kritisiert: „If it [*i.e.* a piece of modern Chinese art; BM] does not still look ‚Chinese‘ (*i.e.* traditional), it is not any good and worth taking seriously. This may be good for the international market in Chinese art, but it is bad for modern Chinese art history“ (Croizier 1990: 593). Denn kann so wirklich von chinesischer „Selbstbehauptung“ noch die Rede sein? Ein junger chinesischer Komponist erinnert sich:

Over the years I have grappled with this question: what defines cultural identity? The land you grew up in? The musical language you speak? Or your current nationality? Deep inside, I have never felt anything but Chinese and no matter what I do, people consider me Chinese because of my cultural background and the fact [that] my music has a very strong Asian influence. Half of me – maybe the whole of me – truly appreciates the Western culture. I have lived in the United States since my mid-20s. The other „whole“ of me is an authentic, idiomatic Chinese who grew up in China and whose outlook was formed there, in school and while working in Qinghai Province and in Tibet. I understand how the Chinese mind thinks. So I am a mixture – why shouldn't my music reflect that? People acknowledge „artistic license“; I embrace „cultural license“ – the right to reflect my appreciation and understanding of both cultures in my work. All of my compositions somehow deal with Chinese culture, yet they synthesize Chinese and Western musical forms. Identity cannot be decided by political boundaries (Sheng, Internet).

30 Tcherepnin befindet über die Qualität chinesischer Musik in den 1930er Jahren wie folgt: „Great musical activity is going on in China. The Chinese composer has under his hands one of the richest sources of native music. He has the world's most populous country to support him. The more national his product, the greater will be its international value“ (Tcherepnine 1935: 399).

Diese Aussage von Sheng Zongliang, oder, wie er – seit 1988 amerikanischer Staatsbürger – sich heute nennt, Bright Sheng, ist, wie dieser Beitrag zeigen sollte, natürlich kein Einzelfall. Die musikalische Synthese eines Bright Sheng ist also nicht Reflexion seiner partikularen Situation als emigrierter Chinese in den USA, sondern eines der wichtigsten Charakteristika neuer chinesischer Musik seit ihren frühesten Anfängen, immer geprägt von einem Element der Selbstbehauptung. Im Falle von Komponisten wie Bright Sheng allerdings, der hauptsächlich für ein amerikanisches Publikum produziert, wird diese Haltung auch von ganz anderen, ja gegenteiligen, Motiven getragen: der willigen Anpassung nämlich, an den mehr oder weniger diktieren „ausländischen“ musikalischen Geschmack.

Ganz anders hat es Yang Liqing (geb. 1942), ein Shanghai-er Komponist der mittleren Generation, einmal formuliert: „The [politically] prescribed use of [Chinese pentatonic] melody created a very unified *minzuxing*, it was dead-boring. What we want and have now [hier spricht er über die Musik der *xinchao*-Generation; B.M.], is much more varied, it is individual *minzuxing*“ (Mittler 1997: 294). Einschätzungen der besonderen „selbstbehauptenden“ Qualitäten unterschiedlicher Versionen von „nationalem Stil“ sind also keineswegs immer gleich, sie sind aber immer politisch signifikant. Xian Xianghai konnte zum „Volkskomponisten“ gekrönt werden, weil er eine besondere Verschmelzung chinesischer und moderner westlicher musikalischer Elemente in seiner Musik verwirklichte, die den Konzepten Mao Zedongs entsprach. Und genauso, nämlich weil er eine bestimmte Verschmelzung chinesischer und moderner westlicher musikalischer Elemente in seiner Musik verwirklicht, kann ein Komponist wie Tan Dun prestigeträchtige Kompositionsaufträge vom Kronos-Quartett oder der Metropolitan Opera in New York bekommen. Ihren Erfolg verdanken beide, so unterschiedlich ihre Musiken auch klingen mögen, eben ihrem Einsatz für einen chinesischen „nationalen Stil“. Damit erscheint ihr Stil der (kollektiven oder subjektiven?) „Selbstbehauptung“ also weder als politisch und ideologisch neutral noch als „unschuldig“.

In einer Zeit, in der das Element des stilistischen und nationalen *crossover* vor allem auch in der Musik eine immer größere Rolle spielt, lassen sich solche Ansätze noch viel weniger als Ausdruck einer Geisteshaltung abtun, die sich den „unabweisbaren Erfordernissen von Modernisierung und Globalisierung aus Mangel an Einsicht oder wider besseres Wissen verweigert“,³¹ im Gegenteil: Eben mit dem neuen „nationalen Stil“, den die Komponisten der *xinchao*-Generation prägten, treten sie ein in einen gänzlich internationalen Dialog (Utz 2002).

Allein das Beispiel der Kulturrevolution zeigt, wie chinesische Selbstbehauptungsdiskurse in der Musik, die immer von einer defensiven Grundhaltung ausgehen, leicht in Aggressivität umschlagen können. Kompositionen neuer chinesischer Musik in „nationalem Stil“ beinhalten immer das „Andere“, sie entstehen überhaupt erst in Anlehnung an von dort entlehnte Begriffe und Techniken. Der Grad der „Modernisierung“, der diesen Kompositionen zugeschrieben wird, ist direkt abhängig von ihrer *performance* auf einer von westlicher Ideologie geprägten Werteskala. Die westliche Musik stellt damit das *alter ego*, das auf vielfältige Weise in eine neu zu definierende eigene kulturelle Identität zu integrieren ist, während gleichzeitig immerwährende Abgrenzung davon stattfindet. Selbstbehauptung in der chinesischen Musik findet in den unterschiedlichsten Schattierungen zwischen Konfrontation und Identifikation statt

31 Vgl. das Tagungskonzept zur Erlanger Konferenz (Erlangen Internet: 2).

(ebd.: 24). Dem chinesischen Komponisten steht dabei ein altbekanntes Repertoire von begrifflichen und rhetorischen Strategien zur Verfügung, das zu unterschiedlichsten Zwecken dienstbar gemacht werden kann und wird. Der Slogan der Reformer des 19. Jahrhunderts „Das Chinesische als Substanz, das Westliche zur praktischen Anwendung“ (*Zhong wei ti, xi wei yong* 中為體, 西為用) findet, in anderer Schattierung, sein Echo in Mao Zedongs in den 50er Jahren formuliertem Postulat „Das Alte für das Neue, das Westliche für das Chinesische nutzen“ (*Gu wei jin, Yang wei Zhong yong* 古為今, 洋為中用).

Wie aber überträgt man solche Slogans in Musik, wie schreibt man neue chinesische Musik mit „nationalem Stil“? Auf diese Frage gibt es mannigfaltige Antworten, die mit sehr viel Emotionalität und zum Teil blutigem Ausgang für die einzelnen Protagonisten ausgefochten worden sind und werden. In der nun folgenden Darstellung wird die politische Brisanz verschiedener Interpretationen von „nationalem Stil“ nur am Rande eine Rolle spielen (dazu ausführlich Mittler 1997), es geht hier vor allem darum, eine Typologie unterschiedlicher Formen „nationalen Stils“ zu erstellen, die sich in allen drei Teilen Chinas finden lassen, um damit zu zeigen, inwiefern neue chinesische Musik trotz ihrer evidenten Neuheit, immer noch und vor allem chinesische Musik bleibt.³²

Eine erste Methode, von der Chinas Komponisten von Anfang an Gebrauch gemacht haben, ist der Versuch, den Kompositionen nicht *qua* musikalischem Gehalt, sondern *qua* Assoziation „nationalen Stil“ zu verleihen. Die Komponisten beziehen sich also auf außermusikalische Elemente aus der chinesischen Kultur, orientieren sich etwa in ihrer Kompositionsweise an chinesischer Dichtung und Literatur. In der ersten chinesischen Kantate, *Changhenge – Everlasting Sorrow*, die Huang Zi (FL) 1932-34 verfaßte, greift er auf ein berühmtes Gedicht von Bo Juyi (772-846) zurück. Jiang Wenye (TW/ FL) setzt in seiner Sinfonischen Dichtung *In remembrance of Qu Yuan* (1953) einem der ersten bekannten Literaten Chinas ein Denkmal. Li Taixiangs (TW) *Su – Revive* (1967) ist inspiriert durch die Dichtung der Tang-Zeit. Lü Wencis Streichquartett *Bu suanzi* (1987), schließlich versucht (ähnlich Christian Utzs *Koinzidenzen*) die rhythmische Struktur eines Gedichtes von Su Shi (1036-1101) in Musik zu übertragen.

Viele Komponisten greifen auch Themen aus der chinesischen Mythologie und Literatur auf. Das tut Chen Tianhe (FL, 1911-1955) in seiner Oper *Taohuayuan – Pfirsichblütenquelle* (1939) und Du Mingxin (FL) in *Yumeiren – The Mermaid* (1959) ebenso wie Jahrzehnte später Chen Yi (FL) in ihrer *Chinese Myths Cantata* (1996). Immer mehr Komponisten verarbeiten den alten Stoff eines Dramas von Guan Hanqing, in dem die Geschichte der zu Unrecht zum Tode verurteilten Dou E erzählt wird, so Lin Yuepei (Doming Lam, HK) in *Autumn Execution* für chinesisches Orchester (1978), Ma Shuilong (Ma Shui-long, TW) in *Dou E's Lament* für acht Stimmen, *suona* 噴 / 鎖呐 und Schlagzeug (rev. 1987), Tan Dun (FL) in *Snow in June* für vier Schlagzeuger und Cello (1991) und Qu Xiaosong (FL) in seiner Oper *Life on a String* (1997/98).

Auch die Kalligraphie und Malerei steht Pate für chinesische Kompositionen: Bei Zhou Wenzhong (FL/ USA, geb. 1923) werden in *Soliloquy of a Bhiksuni* (1958) die Pinselbewegungen in der Kalligraphie musikalisch reflektiert. In Chen Yis (FL) *The Points* sind Kalligraphiestriche Vorbild für die musikalische Struktur der Komposition.

32 Um dem Leser den Überblick über die Herkunft der Komponisten zu erleichtern, sind im folgenden Abschnitt Komponisten aus dem Festland China mit FL, Komponisten aus Taiwan mit TW und Komponisten aus Hongkong mit HK gekennzeichnet.

Uralte Wandmalereien aus Yunnan werden zum Ausgangspunkt für Qu Xiaosongs (FL) *Mong Dong* (1984) und Li Ying (Lee Ying, TW) will in *Schichten*, ähnlich wie Jahrzehnte vor ihr Zhou Wenzhong (FL/ USA) in *All in the Spring Wind* (1952/53), Stimmungen der chinesischen Landschaftsmalerei einfangen.

Eigenheiten der chinesischen Sprache, wie etwa ihre Vieldeutigkeit, werden in Wu Dinglians (Wu Ting-lien, geb. 1950, TW) *Innenwelt* (1998) thematisiert: Das Stück konzentriert sich auf das Wort *you* 幽, mit seinen unterschiedlichen Bedeutungen „einsam, weitreichend, freudig, üppig, melancholisch“. Chen Xiaoyong (geb. 1955, FL) übersetzt in *Dyeh – Aufeinandertürmen* (*die* 疊) (1988-92) die Bedeutung des Schriftzeichens in musikalisch sich türmende Klangschichtungen. Und Pan Huanglong (TW) entwickelt sogar eine eigene kompositorische Theorie aus dem unterschiedlichen Aufbau chinesischer Schriftzeichen.

Wieder andere orientieren sich an der chinesischen Philosophie: Zhao Xiaosheng (geb. 1945, FL) hat aus den Hexagrammen des *Buchs der Wandlungen* (*Yijing* 易經), das auch einst John Cage zur Komposition anregte, einen neuen chinesischen Serialismus entwickelt. Auch Zhou Wenzhong (FL/ USA) machte die Hexagramme zur Ausgangsbasis für ein System von Tonleitern, das einigen seiner Kompositionen zugrundeliegt. Pan Huanglong (TW) andererseits, greift in einer Kompositionsreihe *Wandlungsphasen* (seit 1979) die Idee der fünf „Basiselemente“ (*wuxing* 五行), die sich gegenseitig hervorbringen und zerstören, auf und überträgt die immerwährende Wandlung der Elemente in ewig neue musikalische Wandlungen in Klang, Textur, Struktur, Dynamik und Metrik. Auch in *Hudiemeng* 蝴蝶夢 – *Transformation* (1979), in *Erleuchtung* (1979), in der Kompositionsreihe *Yin-Yang* (seit 1992) und zuletzt in seinem *Konfuzianischen Dialog* greift Pan philosophische Konzepte unterschiedlichster Provenienz auf. Sowohl Lin Yuepei (Doming Lam, HK) als auch He Xuntian (geb. 1954, FL) komponieren ein daoistisches Konzept *Tianlai* 天籟 oder Naturklänge, ersterer für Orchester und Tonband (1978): er kontrastiert hier natürliche Klänge mit den Klängen urbanen Lebens und der Radiowelt; letzterer für ein Septett von Instrumentalisten (1986): Er läßt die Musiker auf eigens für das Stück konstruierten Instrumenten spielen, jedes mit einem eigenen Stimmsystem, auf daß sie *alle* Klänge produzieren sollen, die es dem menschlichen Ohr zu hören möglich ist.

Diese Beispiele lassen nicht unbedingt errahnen, daß der „nationale Stil“, der sich aus dieser Art der Verarbeitung von extramusikalischen Quellen ergibt, nicht einheitlich klingt oder klingen kann. In der Tat aber erinnern Kompositionen, die diesen partikularen „nationalen Stil“ enthalten, an Johannes Brahms (1833-1897) oder Steve Reich (geb. 1936), an György Ligeti (geb. 1923), Bartók oder Rachmaninoff, an John Adams (geb. 1947), Debussy oder Edgar Varèse (1883-1965). Diese Stilvielfalt ist ein besonderes Charakteristikum der neuen chinesischen Musik; sie ist ein Phänomen, daß sich, blickt man auf ein Jahrhundert neuer chinesischer Musikgeschichte zurück, relativ konstant gehalten hat. Die Grenzen zwischen Konservativen und Progressiven verlaufen dabei interessanterweise nicht notwendigerweise zwischen Schülern und Lehrern oder Generationen. Sie sind auch nicht unbedingt Ergebnis einer bestimmten Ausbildung: Du Mingxin (FL) und Zhu Jian'er (geb. 1922, FL) haben beide etwa zeitgleich in Moskau studiert, und doch schreibt der eine bis heute eingängige Kompositionen à la Pjotr Tschaikowskij (1840-1893), während der andere sich, mit jeder Sinfonie seit der *I. Sinfonie* (1977-86) weiter von diesem Idiom, in dem auch er einst beheimatet war, entfernt. Ähnliches läßt sich feststellen, vergleicht man Kompositionen von Guo Wen-

jing (geb. 1956, FL) und Tang Jianping (geb. 1955, FL): Beide waren Mitte der 80er Jahre, in der aktivsten Zeit der chinesischen Avantgarde also, Studenten am Zentralen Konservatorium in Beijing. Und doch schreibt Tang Jianping einen spätromantischen Stil, während sich Guo Wenjing mit seiner perkussiv geprägten, atonalen und dezidiert zeitgenössischen Musik deutlich davon absetzt.

Die Polaritäten, die sich auf der stilistischen Ebene zwischen unterschiedlichen chinesischen Komponisten ergeben, setzen sich in der Art fort, wie sie Elemente aus der traditionellen chinesischen Musik in ihren Kompositionen verarbeiten. Bei dem Versuch, extramusikalische Elemente der chinesischen Kultur in Kompositionen neuer Musik einzubauen ist, wie wir eben gesehen haben, ein „nationaler Stil“ entstanden, dem man das chinesische Element vielleicht ansieht aber nicht unbedingt anhört: die eben diskutierten Kompositionen *klingen* nicht unbedingt chinesisch. Dem gegenüber führt der Versuch, die musikalischen Eigenheiten der traditionellen chinesischen Musik in die neue chinesische Musik hineinzutragen dazu, daß „nationaler Stil“ auch hörbar wird. Um die unterschiedlichen Spielarten des „nationalen Stils“ im Gebrauch musikalischer Materialien zu umreißen, möchte ich zwei Kategorien vorschlagen, die die Art ihrer Verarbeitung umschreiben: die „Stilisierung“ einerseits, die sich vor allem in der Form eines pentatonischen Romantizismus niederschlägt, und die „radikale Übernahme“ andererseits, in Kompositionen, die sich der Techniken der zeitgenössischen Musik bedienen.

In allen drei Teilen Chinas entwickelt sich, bereits in den ersten Jahrzehnten chinesischer Kompositionstätigkeit ein Stil, den ich grob mit dem Begriff „pentatonischer Romantik“ umschreibe. Sowohl auf dem Festland als auch in Taiwan war dieser Stil lange Zeit der politisch orthodoxe Stil.³³ In Kompositionen dieses Stils werden pentatonische Melodien, seien sie authentisch oder Stilimitate, in einen von der erweiterten funktionalen Harmonik der Spätromantik vorgegebenen Rahmen eingepaßt. Dabei wird der originale Duktus des Volksliedes, der Opern- oder der Instrumentalmelodie, der durch mikrotonale Veränderungen, variierende Verzierungen und polyrhythmische Strukturen bestimmt ist, zugunsten der idealen Einpassung in vorgegebene harmonische und rhythmische Strukturen geglättet und verliert im Akte dieser Stilisierung zumindest einen Teil seines Eigenlebens. Adorno hat einen ähnlichen Prozeß einmal wie folgt beschrieben: „Bei Brahms finden sich Themen von größter Schönheit, [...] die klingen, wie das reflektierte Bewußtsein Volkslieder sich vorstellt, die so nie existierten“ (Adorno 1989: 200; vgl. dazu auch Harker 1985). In Anlehnung an und Imitation von derartigen westlichen romantischen Kompositionsformen, ist der chinesische Komponist dieser Stilrichtung bereit, bestimmte charakteristische Elemente seiner musikalischen Tradition aufzugeben.

Ähnliches gilt für die Übertragung von chinesischen Instrumentaltechniken auf westliche Instrumente: die besonderen Qualitäten chinesischen Instrumentalklangs, der

33 Man vergleiche nur Kompositionen wie Ding Shandes (geb. 1911, FL) *Long March Symphony* (1959-1962) und die 1980 noch mit einem nationalen Preis bedachte Sammlung *Collection of Patriotic Songs* des Taiwanesen Lin Daosheng (Lin Daw-Sheng, geb. 1934, TW). In Hongkong und in den letzten 10-15 Jahren auf dem Festland, die auch vom Kommerz geprägten waren, war es dieser Stil, mit dem sich Komponisten ihr Publikum noch erkaufen konnten: das zeigen Kompositionen wie Chen Yonghous (Chan Wingwah, geb. 1954, HK) homophon strukturierte *Symphony No. 4 – Te Deum* (1992) oder Xiang Mins (geb. 1967, FL) *Haitian – Day at the Sea* (1992), in dem die Anklänge an Bedrich Smetanas (1824-1884) *Moldau* offensichtlich sind.

häufig aufgrund des Materials oder der Bauart der Instrumente Geräuschbildung als integralen Bestandteil einschließt (so etwa bei der *pipa*, wo die Geräusche, die durch die langen Fingernägel auf der Saite produziert werden, Bestandteil des *pipa*-Klangs sind, bzw. sogar in besonderen Techniken genutzt werden; oder bei der *guqin*, bei der das Schaben der Finger auf den Saiten zur besonderen Ästhetik des *guqin*-Klangs dazugehört) werden bei der Übertragung auf westliche Instrumente bereinigt: ein übertragenes *pipa*-Tremolo klingt unter den Händen eines akademisch ausgebildeten Pianisten mit *kurzen* Fingernägeln ganz anders, als es das im Original tut (vgl. etwa Xu Changhui's (Hsu Tsang-houei, 1929-2001) *Un Jour chez Madame Hélène*, 1960-62)

Wenn also, im Rahmen der Stilisierung chinesische Melodien oder die Techniken chinesischer Instrumente auf westliche Instrumente übertragen werden, verlieren sie einen Großteil des kruden Charakters, die zu den ureigensten Merkmalen der Volksmusik und der Volksinstrumente gehört. Das Klangergebnis ist eine nach westlichen Standpunkten bereinigte und bereicherte und damit in gewisser Hinsicht dem Exotismus verwandte Musik, der man die chinesischen Wurzeln aber deutlich anhört.³⁴ Die Affinität einiger Künstler und Komponisten für diese Art der stilisierenden Traditionsverwertung läßt sich aus ihrer eigenen, grundsätzlich an westlichen Standards orientierten Ausbildung in den Konservatorien und Hochschulen erklären (diese Standards werden erst langsam in den letzten Jahren revidiert). Die Vorliebe der Regierungen und des Publikums für diese Art von Musik ist auf ihren konservativen musikalischen Stil zurückzuführen, der bis heute weltweit die Kassen der Musikindustrie klingeln läßt.

Ganz anders klingen nun die Versuche derjenigen Komponisten, die sich einer radikalen Übernahme chinesischer musikalischer Elemente verpflichtet haben. Bei der Nutzung chinesischer Melodien etwa, wie wir sie in Tan Duns (FL) *On Taoism* (1985) oder in Mo Wupings (1959-1993, FL) *Fan* (1991) zu hören bekommen, spielen die mikrotonalen Schwankungen und rhythmischen Ungleichmäßigkeiten, die Volkslieder oder Berggesänge charakterisieren, eine tragende Rolle, die sich bis in die freie Notation der Stücke niederschlägt. In Ma Shuilongs (TW) *Wo shi – I am* (1985) und Chen Qigangs (FL) *Poème Lyrique* (1991) wird neben typischen Schlagwerkpunktationen die besondere Ornamentik und Melismatik chinesischen Operngesangs, die Fluktuation der Stimme zwischen halbrezitativischem Sprechen und Gesang, nicht in belcanto-Manier nivelliert, sondern direkt zitiert und neu interpretiert.

Bei der Übertragung von Techniken chinesischer Instrumente auf westliches Instrumentarium greifen Komponisten, die die radikale Übernahme praktizieren, auch zu anderen Mitteln als die „Stilisierer“: Ge Ganrus (FL) Komposition *Yi Feng – Überkommene Gebräuche* (1983) für verstärktes Cello verlangt, daß der Cellist die Saiten eine Oktave herunterstimmt. Die Laschheit der Saiten erhöht den Geräuschfaktor beim Streichen und so kommt das Cello der Klangwelt eines chinesischen Streichinstruments näher. Auch die mikrotonalen Flexionen, die z.B. Teil des *huqin*-Spiels sind, sind so einfacher zu rekonstruieren. Außerdem wird der ganze Körper des Cellos in dieser Komposition mit zur Klangproduktion einbezogen: es wird darauf geschlagen und getrommelt, Techniken, die aus dem *pipa*-Repertoire stammen. Ge Ganru selbst sagt zu

34 In einer Hörerbefragung, die ich im Rahmen der Forschungsarbeiten zu Mittler 1997 durchführte, wurden alle Kompositionen des pentatonisch-romantischen Stils sofort als „chinesisch“ erkannt – und zwar vor allem auch von chinesischen Hörern!

seiner Komposition: „Ich wollte einfach mal die ganzen Geräusche kreieren, die ich aus der traditionellen Musik kannte.“³⁵

Die Komponisten, die sich dieses Stils bedienen, benutzen radikal alle Elemente der eigenen Tradition, ohne vorheriges Filtern und Verbessern nach westlichen Standards. Der entscheidende Unterschied aber zu Kompositionen der pentatonisch-romantischen Version (und der Grund, warum Politiker diese Variante des „nationalen Stils“ nur selten anerkennen) ist, daß diese direkt am chinesischen Modell entwickelten Techniken nicht in einen aus dem 19. Jahrhundert stammenden Kompositionsstil eingepaßt werden, sondern in den atonalen und geräuschreichen Strukturen der zeitgenössischen Musik ihren Platz finden. In der Volksrepublik China sind es vor allem die Komponisten der Generation, die in der Kulturrevolution aufs Land geschickt wurden, die diesen Stil praktizieren. Sie kennen sowohl die traditionelle chinesische Musik als auch die der westlichen Avantgarde. Wenn diese chinesischen Komponisten Techniken der zeitgenössischen Musik, wie den Brutismus, die Mikrotonalität oder den Sprechgesang vorgeführt bekamen, so hatten sie häufig ein Gefühl des *déjà vu*. In einer (doppelten) Spiegelung entdeckten chinesische Komponisten so die eigene Tradition in der Neuen Musik aus dem Westen (die zum Teil ihrerseits geprägt ist von ostasiatischen Einflüssen) wieder.³⁶

Es sind in der Tat eine ganze Reihe von speziellen Techniken, die als Neuerungen der musikalischen Avantgarde in die Musikgeschichte eingegangen sind, die ihre Entsprechungen in traditionellen chinesischen Praktiken finden: Die Idee des Tonaggregats etwa, ein tragendes Element der Klangfarbenkomposition, ist für chinesische Komponisten leicht auf die Praxis des *guqin*-Spiels zurückzuführen, wo der Einzelton, der in immer neuen und unterschiedlichen Formen und Variationen gespielt und umspielt werden kann, entscheidende Bedeutung erlangt. Chen Xiaoyongs (FL) *Streichtrio* (1987/88) insistiert entsprechend auf wenigen, sich nur auf der Mikroebene ständig verändernden Klängen. Auch Zeng Yefas (Tsang Yip-fat, geb. 1952, HK) *Images of Bells* (1979) basiert auf dieser Idee von der Wichtigkeit des einzelnen Tons.

Führt man die Idee der Reduktion auf wenige Elemente noch weiter als auf den Einzelklang, so landet man bei der Stille. Auch das Prinzip der Stille, das man bei Anton Webern (1883-1945), John Cage (1912-1992) und Pierre Boulez (geb. 1925) findet, läßt sich für den chinesischen Komponisten auf eine eigene musikalische Tradition zurückführen: als die höchste Musik gilt, sowohl im Daoismus als auch im Konfuzianismus die Nicht-Musik, der klanglose Klang. Dementsprechend bringt die *guqin* ohne Saiten, die immer wieder in der Literatenmalerei abgebildet ist, die vollendetsten Klänge von sich. Wenn Qu Xiaosong (FL) in seiner Kompositionsreihe *Ji – Stille* (seit 1990) mehr

35 Ähnliche Methoden ergreift Li Taixiang (geb. 1941, TW) bereits 1971 (rev. 1973) in seinem Klaviertrio *Lianxiang sanbian – Three Times Connected Movement*. Das Klavier ersetzt hier die Schlagzeuggruppe im chinesischen Ensemble. Sowohl der Klavierspieler als auch der Cellist werden angehalten, wieder in Nachahmung von *pipa*-Techniken, auf den Körper ihres Instrumentes zu schlagen. Aus dem Repertoire der *pipa*-Klänge stammt auch eine Technik, bei der die Streicher so mit dem Bogen auf den Körper ihrer Instrumente zu schlagen haben, daß das schnarrende Geräusch, was beim *pipa*-Spiel durch Anhalten der Saiten mit den langen Fingernägeln entsteht zu hören ist. Auch mikrotonale Schwankungen, diesmal abgeleitet von den Streichertechniken des chinesischen Instrumentariums, spielen in dieser Komposition eine große Rolle. Auf diese Weise ahmen westliche Instrumente nicht mehr nur nach, sondern werden zu gleichwertigen Partnern in einem von chinesischen Spieltechniken bestimmten Instrumentarium.

36 Zur genaueren Diskussion des Spiegeleffekts, siehe Utz 2002.

Pausen als Klänge schreibt, so hat das diesen musikphilosophischen Hintergrund. Wenn Tan Dun (FL) in *Circle* (1992) eine Generalpause mit crescendo und decrescendo markiert, so hat das diesen musikphilosophischen Hintergrund: Stille ist der Musik reichster Klang.

Die Leichtigkeit, ja Schwerelosigkeit, mit der sich also traditionelle chinesische Klänge und Klangvorstellungen einfügen lassen in den Kontext der zeitgenössischen Musik oder direkt übersetzbar sind in Konzepte, die in der Neuen Musik entwickelt wurden, hat also weniger etwas damit zu tun, daß sich seit dem Anfang dieses Jahrhunderts eine ganze Reihe von zeitgenössischen Komponisten intensiv mit asiatischer Musik und Philosophie beschäftigten, und daß Komponisten wie Debussy, Cage, Karlheinz Stockhausen (geb. 1928), Benjamin Britten (1913-1876) und Lou Harrison (1917-2003) fasziniert von den Klängen, den Instrumenten und der Gedankenwelt Asiens waren.³⁷ Vielmehr bestehen fundamentale Ähnlichkeiten zwischen einigen alten asiatischen und neuen westlichen Techniken. Das bereits erwähnte Konzept von Klangkompositionen und die besondere Betonung auf den Einzelton, nicht mehr auf melodische Entwicklungen, eine Technik, die in der Neuen Musik in Kompositionen von Ligeti, Witold Lutoslawski (geb. 1913) und Giacinto Scelsi (1905-1994) und anderen prävalent ist, ist – wie eben gezeigt – ein ganz normales und integrales Element chinesischer Musik. Komplizierte polyrhythmische Strukturen und mikrotonale Schwankungen, zwei weitere „Erfindungen“ Neuer Musik, sind gang und gäbe in Chinas Tradition. Selbst für den deklamierenden Sprechgesang lassen sich Entsprechungen in der chinesischen Opertradition finden. Der Zusammenbruch des Systems der funktionalen Harmonik war der erste Schritt zur Schaffung der Neuen Musik im Westen. Statt der konventionellen vertikalen Kompositionsstruktur entwickelten sich alternative, linear und horizontal orientierte Strukturen, Strukturen die, wie bereits zu Beginn dieses Aufsatzes erläutert, typisch sind für die chinesische traditionelle Musik. Aleatorische Versuche weichten das Konzept des unveränderbaren Werks und die „diktatorische“ Position des Komponisten auf. Dieses Konzept hatte sich, wie anfangs erklärt, in der chinesischen musikalischen Tradition nie existiert.

So kommen wir zurück zur Frage nach dem Bruch mit der chinesischen musikalischen Tradition, der mit dem Einzug der fremden Musik und der Schaffung neuer chinesischer Musik nach ihrem Vorbild stattgefunden haben soll. Wir sehen, daß diese Musik nicht mehr länger nur die Musik der Violinen und Klarinetten, der Orgeln und Klaviere ist, als welche sie zunächst, im Schatten der europäischen Invasionen, nach China gekommen war. Die neue chinesische Musik ist immer deutlicher mit der chinesischen Tradition selbst verwickelt, indem sie nicht mehr nur noch versucht, diese Tradition zu verbessern und auf westliche Standards zu trimmen, sondern sie aufgrund ihrer eigenen Dynamik und Gesetzmäßigkeiten weiterentwickeln, erneuern und stärken möchte. Es ist die Verschmelzung zwischen Techniken der fremden zeitgenössischen Musik auf der einen und der eigenen chinesischen Tradition auf der anderen Seite, die diese Wendung möglich machen.

Der entscheidende Faktor in dieser Entwicklung ist nun – für die Komponisten der Volksrepublik China – die Jahre der Kulturrevolution und die Öffnung Chinas da-

37 Zu diesen Komponisten, vgl. genauer Utz 2002.

nach.³⁸ Die neue Musik Chinas, eine Musik, die sich westlicher Kompositions- und Notationsprinzipien bedient, und die das Konzept des Komponisten und der Werkreue in China eingeführt hat, ist, ganz besonders in ihrer radikalen Variante, die den Jahren der Kulturrevolution direkt entspringt, immer noch und trotzdem auch die Musik der *huqin*, *guqin*, *dizi* und *sheng* geblieben. Chinas traditionelles musikalisches Erbe ist nicht verloren, ganz besonders nicht in den Tagen zeitgenössischer Musik. Der große Graben, der zwischen den Praktiken der neuen Musik aus fremden Ländern, die Ende des 19. Jahrhunderts ihren Einzug in China hielt und Chinas eigener Tradition hat sich in der Musik der *xinchao*-Generation geschlossen.

Hier wird dann auch deutlich, daß die Schaffung neuer chinesischer Musik sich tatsächlich nicht wesentlich von früheren Assimilationsprozessen, die sich durch die gesamte chinesische Musikgeschichte ziehen, unterscheidet. Denn „chinesische Musik“ ist und war immer ein mehrsprachiges, vielstimmiges Produkt. Auch was wir heute unter „traditioneller chinesischer Musik“ verstehen, ist ein Konglomerat, das sich aus Elementen unterschiedlichster Herkunft zusammensetzt. In der Musikarchäologie zeigt sich, daß bereits vor Jahrtausenden ein Austausch zwischen lokalen chinesischen und entfernten fremden Völkern stattfand, und daß die Entwicklung chinesischer Musik grundsätzlich geprägt wurde durch den kontinuierlichen Prozeß der Sinisierung fremder musikalischer Kulturen (z.B.: Kuttner 1989, Falkenhausen 1991). Viele Jahrhunderte lang war die Musik am chinesischen Kaiserhof bestimmt von Klangwelten aus Korea, Indien, Samarkand, Kashgar und, bereits seit dem 17. Jahrhundert, auch Europa. Die meisten Instrumente, die man heute als „typisch chinesisch“ bezeichnen würde, so etwa die Laute *pipa* oder die Fiedel *huqin*, sind eigentlich Importprodukte (der Name *huqin* verrät das, die wörtliche Übersetzung wäre „barbarische Zither“). Sie stammen aus fremden Kulturen innerhalb und außerhalb Chinas: den Minderheiten, den Völkern aus angrenzenden Ländern und aus Zentralasien. Interkulturelle Kontakte prägten die profane wie die religiöse Musik Chinas, und das, was wir heute als chinesisches Musiktheater kennen, fand seinen Ursprung unter der Herrschaft einer fremden Dynastie über China, der Mongolen im 13./14. Jahrhundert.

Wenn heute das Zeitalter globalen Austausches beschworen wird, wenn wir heute von Weltmusik reden, so halten wir diese Dinge für relativ rezente Phänomene. In der chinesischen Musikgeschichte zeigt sich aber, daß der interkulturelle Austausch eines der prägenden Elemente einer der ältesten musikalischen Kulturen der Welt ist – und immer war. Chinesische Musik war, schon lange bevor man in diesen Termini dachte, Weltmusik. Worin besteht also der nicht wieder gutzumachende Bruch mit dieser, der „chinesischen“ Tradition durch die neue chinesische Musik?

Die wachsenden Kontakte Chinas mit dem Abendland führten Ende des 19. Jahrhunderts zum Einzug des Komponisten in des musikalische Wertegefüge; sie bewirkten, Anfang des 20. Jahrhunderts, die Bemühungen zur „Verbesserung“ des chinesischen Instrumentariums nach europäischen Standards. Bis heute wirkt die Infusion abendländischer Klänge und Klangvorstellungen in der chinesischen musikalischen

38 Die Zweigleisigkeit der (aus den unterschiedlichsten politischen und wirtschaftlichen Gründen) seit den 80er Jahren in allen Teilen Chinas veränderten Ausbildung von Komponisten, die nun sowohl mit traditioneller chinesischer Musik als auch mit der Musik der westlichen Avantgarde konfrontiert wurden, machte diese Veränderung auch in Taiwan und Hongkong möglich. Allerdings sind dort, wie bei der nachfolgenden Generation in der Volksrepublik China selbst, die radikaleren Tendenzen der *xinchao*-Generation abgeschwächt.

Kultur weiter, wenn Pekingoper nicht länger von Fiedel und Schlagzeug allein begleitet werden, sondern von einem Sinfonieorchester mit spätromantischen Dimensionen, oder wenn Popmusik entsteht, mit chinesischem Text, und begleitet, von E-Gitarren und *suona*. Die Zurückwendung chinesischer Komponisten auf die Eigenarten ihrer eigenen musikalischen Tradition, vor allem in den Werken der *xinchao*-Generation aus den letzten beiden Jahrzehnten schließt den Kreis: Nach einem Jahrhundert ist wieder eine fremde Musik in China assimiliert worden, ist Bestandteil geworden einer ganz besonderen chinesischen Tradition, und reiht sich somit ein in die verschiedenen Stadien assimilierter barbarischer Klänge, die seit Jahrtausenden bereits den besonderen Reichtum chinesischer Musik und chinesischer Musikgeschichte ausmachen. In dieser neuen chinesischen Musik wird wahr, was Goethe einst im *West-östlichen Divan* betonte:

Wer sich selbst und andre kennt
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

IV. Postskript: Musik und Identität in China und Asien

Es scheint, als hätten sich, zumindest in den ersten Jahrzehnten der Konfrontation mit der europäischen musikalischen Tradition, in vielen anderen asiatischen Ländern ähnliche Phänomene wie in China beobachten lassen (Utz 2002). Ob allerdings dieselbe radikale Form der musikalischen Synthese, wie sie die von der Kulturrevolution geprägten Komponisten der *xinchao*-Generation praktizieren, auch andere asiatische Musiker oder selbst neue, von vollkommen anderen Einflüssen geprägte Komponistengenerationen in China weiterführen werden, ist noch nicht abzusehen. Dennoch möchte ich den hier in der Betonung der kulturrevolutionären Erfahrung angedeuteten „chinesischen Sonderweg“ gerne in der Diskussion relativiert und modifiziert sehen. Denn allzusehr erinnert er doch an lange vergessen geglaubte, aber vielleicht doch noch sehr virulente Elemente von Sinozentrismus, wenn man hört, was Tan Dun über den partikularen chinesischen Umgang mit Musik formuliert:

Mein Geigenunterricht begann bei einem Amateur-Lehrer, der mir zum Glück nicht Bach und Mozart beibrachte, sondern vor allem Hunderte von Volksliedern aus den unterschiedlichsten Regionen Chinas, auch aus der Mongolei oder Tibet. Obwohl wir nur auf der westlichen Violine spielten, war die Art und Weise, in der mit ihr umgegangen wurde, sehr chinesisch. Das ist übrigens ein interessanter Unterschied zwischen der chinesischen und japanischen Umgangsweise mit dem Einfluß westlicher Kultur. Die Japaner versuchen, den Westen in seinem eigenen Gebiet zu übertreffen. Sie bauen noch bessere und noch billigere Autos als die westlichen Länder, aber die Autos unterscheiden sich praktisch nicht von der westlichen Bauart. Der chinesische Weg ist ein anderer, man versucht immer, etwas Eigenes, Chinesisches aus den westlichen Einflüssen zu machen. Die chinesischen Geigenlehrer kombinieren deshalb oft den Unterricht in westlicher Violine mit den Techniken der chinesischen *erhu* (ebd.: 493).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1989): *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp (7. Aufl.).
- Auden, W.H. (1969): *Collected Shorter Poems 1927-57*. London: Faber.
- Chao Pian, Rulan (1984): Review: MACKERRAS Colin *The Performing Arts in Contemporary China*. In: *Ethnomusicology* 28, 3, S. 574-576.
- Chen, Xiaomei (2002): *Acting the Right Part. Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Chu, Godwin C. und Cheng, Philip H. (1978): *Revolutionary Opera: An Instrument for Cultural Change*. In: Chu, Godwin und Cheng, Philip H. (Hg.), *Popular Media in China. Shaping New Cultural Patterns*, Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 73-103.
- Clark, Paul (1987): *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Croizier, Ralph (1990): *Art and Society in Modern China – A Review Article*. In: *Journal of Asian Studies* 49, 3, S. 586-602.
- Dai, Jiafang 戴嘉枋 (1995): *Yangbanxi de fengfeng yuyu: Jiang Qing: Yangbanxi ji neimu* 样板戲的風風雨雨: 江青: 样板戲及內幕 [Wind und Regen für die Modellstücke: Jiang Qing: Die Modellstücke und was hinter den Kulissen passiert]. Beijing: Zhishi Chubanshe.
- Denton, Kirk A. (1987): *Model Drama as Myth: A Semiotic Analysis of Taking Tiger Mountain by Strategy*. In: Tung, Constantine et al. (Hg.): *Drama in the People's Republic of China*. Albany: State University of New York Press, S. 119-136.
- Erlangen (Internet): *Die Allgegenwart von Selbstbehauptungsdiskursen in Ostasien. Chinesische, japanische und koreanische Perspektiven*. Aus dem Internet: <http://www.lssin.uni-erlangen.de/sbd.htm>. Abgerufen am 13.10.2002.
- Falkenhausen, Lothar von (1991): *Ritual Music in Bronze Age China: An Archaeological Perspective*. Ann Arbor: Univ. Microfilm Intern.
- Fokkema, Douwe (1991): *Creativity and Politics*. In: MacFarquhar, Roderick und Fairbank, John K. (Hg.): *The Cambridge History of China*. Bd. 15/ 2, Cambridge: Cambridge University Press, S. 594-615.
- Guo, Xiaoquan 郭小川 (1964): *Huaju „Longjiang song“ geminghua* 話劇「龍江頌」革命化 [Die Revolutionierung des Sprechtheaterstücks *Ode an den Drachenfluß*]. In: *Xijubao* 戲劇報 2, S. 15-19.
- Harker, Dave (1985): *Fakesong. The Manufacture of British „Folksong“ 1700 to the Present Day*. Philadelphia: Open University Press.
- Jiang, Qing 江青 (1967): *Tan jingju geming* 談京劇革命 [Erörterung zur Revolution in der Pekingoper]. In: *Hongqi* 紅旗 6, S. 25-27.
- Judd, Ellen R. (1987): *Prescriptive Dramatic Theory of the Cultural Revolution*. In: Tung, Constantine et al. (Hg.): *Drama in the People's Republic of China*, Albany: State University of New York Press, S. 94-118.
- Judd, Ellen R. (1991): *Dramas of Passion: Heroism in the Cultural Revolution's Model Operas*. In: William, Joseph et al. (Hg.): *New Perspectives on the Cultural Revolution*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, S. 265-282.
- Kuttner, Fritz A. (1989): *The Archaeology of Music in Ancient China: 2000 Years of Acoustical Experimentation, 1400 B.C.-A.D. 750*. New York: Paragon.

- Li, Huayuan Mowry (1973): *Yangpan hsi — New Theater in China*. Berkeley: Center for Chinese Studies, University of California.
- Liu, Ching-chih 劉靖之 (1990): „Wenge“ shiqi de xin yinyue, 1966-1976 「文革」時期的新音樂 [Die Neue Musik in der Kulturrevolution]. In: Liu, Ching-chih 劉靖之 (Hg.): *Zhongguo Xin Yinyueshi Lunji* 中國新音樂時 [Geschichte der Neuen Musik in China 1946-76], Hongkong: Hong Kong University Press, S. 113-210.
- Longjiang song 龍江頌 (1975): *Shanghai jingjutuan „Longjiang song“ juzu jiti chuanguozuo* 上海京劇團龍江頌劇組集體創作 [Opernarbeitsgruppe für *Ode an den Drachenfluß* der Shanghaier Pekingopertruppe] (Hg.): *Geming xiandai jingju Longjiang song zongpu, 1972 nian 1 yue yan chubun* 革命現代京據龍江頌總普1972年1月演出本 [Partitur zur modernen revolutionären Pekingoper *Ode an den Drachenfluß*, Version vom Januar 1972]. Shanghai: Renmin Chubanshe.
- Mackerras, Colin (1981): *The Performing Arts in Contemporary China*. London: Routledge.
- McDougall, Bonnie (1980): *Mao Zedong's „Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art“: A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Michel, Klaus (1982): *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*. Unveröffentlichte Dissertation, Heidelberg.
- Mittler, Barbara (1996): *Mirrors & Double Mirrors: The Politics of Identity in New Music from Hong Kong and Taiwan*. In: *Chime* 9, S. 4-44.
- Mittler, Barbara (1997): *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Mittler, Barbara (1998): „Mit Geschick den Tigerberg erobern“: Zur Interpretation einer multiplen Quelle. In: Eckert, Andreas (Hg.): *Lesarten eines globalen Prozesses. Quellen und Interpretationen zur Geschichte der europäischen Expansion, Festschrift für Dietmar Rothmund*. Münster: LIT.
- Mittler, Barbara (1999): *Zwischen Tradition und Moderne: Von den alten Wurzeln neuer chinesischer Musik*. In: Utz, Christian und Hu, Xienyue (Hg.): *Seide und Bambus: China Found Workshop, Taipei in Wien*. Wien: Asian Culture Link, S. 9-23.
- Mittler, Barbara (2002): *Telephon-Interview mit Bright Sheng, Frankfurt den 27.10.2002*.
- Mittler, Barbara (in Arbeit): *A Continuous Revolution. Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Kap. 1 „From Mozart to Mao to Mozart“; Kap. 2 „The Sounds amidst the Fury“.
- Schimmelpenninck, Antoinet und Kouwenhoven, Frank (1993): *The Shanghai Conservatory of Music*. In: *Chime* 6, S. 56-91.
- Sheng, Bright (Sheng, Zongliang) (Internet): *My Biggest Challenge*. Aus dem Internet: http://www.schirmer.com/composers/sheng_essay2.html. Abgerufen am 09.09.2002, S. 1.
- Song of the Dragon River*, January 1972 script (1972). In: *Chinese Literature* 7, S. 3-52.
- Tcherepnine, Alexander (1935): *Music in Modern China*. In: *Musical Quarterly* 21, 4, S. 391-400.
- Utz, Christian (2002): *Neue Musik und Interkulturalität*. Stuttgart: Steiner.
- Wang, Anguo 王安國 (1986): *Woguo yinyue chuanguozuo* 我國音樂創作 [Das musikalische Schaffen in China]. In: *Zhongguo Yinyuexue* 中國音樂學 1, S. 4-16.
- Wang, Renyuan 汪人元 (1999): *Jingju „yangbanxi“ yinyue lungang* 京劇样板戏音乐论纲 [Die Musik der „Modellopern“]. Beijing: Renmin Yinyue.
- Wichmann, Elizabeth (1988): *Traditional Theater in Contemporary China*. In: Mackeras, Colin (Hg.): *Chinese Theatre. From Its Origins to the Present Day*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Witke, Roxane (1977): *Comrade Chiang Ch'ing*. Boston: Little, Brown and Company.
- Yang, Richard F. S. (1979): *The State of Peking Opera in 1979*. In: *Chinoperl Papers* 80, 1, S. 103-105.
- Yung, Bell (1984): *Model Opera as Model: From Shajiang to Sagabong*. In: McDougall, Bonnie (Hg.): *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley: University of California Press, S. 144-164.
- Zhou, Jinmin (1993): *New Wave Music in China*. Maryland: PhD dissertation, University of Maryland.