

All too often, Socialist Realism is viewed as something unique and hermetic, incomprehensible to those who have never experienced it. But perhaps this is prompted not so much by humility, but by a complacency that allows us to imagine nothing remotely comparable can be found in the West. This was certainly not the perception of Russians as they were tossed from the Soviet frying pan into the free-market fire. Where the roadside hoardings and television screens had formerly presented the iconography of the old regime, they now presented the iconography of the new: out with Lenin, in with Marlboro Man. They soon became weary of the repetitive gabble of advertising, just as they were once weary of the dull monotony of Politburo speeches. Even before 'perestroika', the similarities were noticed by those capable of distancing themselves from the over-familiar. Andy Warhol remarked on the affinity between Soviet propaganda art and the Western commercial art he parodied in his pop-art works (compare his multiple images of Marilyn Monroe to the sixty or so faces of Lenin on the walls of the Lenin Museum). Or from the other side, the Russian artists Vitaly Komar and Alexander Melamid had become famous for their satirical broadsides at the pompous pretensions of Soviet Realism; they were not long in the West before they transferred their satire to Western banality and kitsch. Where Socialist Realist art once was used to cocoon the Soviet citizen from reality, in the West we have the shopping mall, those temples to the free-market, with their archways, fountains, and mood music. No, if we remove the blinkers, Socialist Realism no longer seems an alien phenomenon.

Barbara Mittler

Musik und Macht

Die Kulturrevolution (1966-76) und der chinesische Diskurs um den 'nationalen Stil'¹

1. Prolog: Chinas Musiktheater und die Diktatur

Die Zeit der chinesischen Kulturrevolution, im heutigen Sprachgebrauch, die Jahre zwischen 1966 und 1976, war ein Abschnitt der Diktatur in der chinesischen Geschichte,² eine Zeit, in der Menschenrechte nichts galten, in der unzählige, vor allem Intellektuelle, misshandelt wurden und zu Tode kamen und in der vor allem im Kulturwesen der Versuch gemacht wurde, jeden kleinsten kreativen Schritt eines Künstlers genauestens zu überwachen. Die Kulturrevolution war intendiert und wurde praktiziert als Diktatur über den chinesischen künstlerischen Geschmack. In den Propagandawerken der Zeit, allen voran den achtzehn sogenannten Modellstü-

¹ Dieser Beitrag greift z. T. auf eigene frühere Forschungsarbeiten zurück (v. a. Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden 1997; dies., 'Mit Geschick den Tigerberg erobert': Zur Interpretation einer multiplen Quelle, in: *Lesarten eines globalen Prozesses. Quellen und Interpretationen zur Geschichte der europäischen Expansion, Festschrift für Dietmar Rothermund*, hrsg. von Andreas Eckert, Münster 1998, S. 35-51; dies., *Zwischen Tradition und Moderne: Von den alten Wurzeln neuer chinesischer Musik*, in: *Seide und Bambus: China Found Workshop, Taipei in Wien*, hrsg. von Christian Utz und Xienyue Hu, Wien 1999, S. 9-23), die ich, um den Leser nicht zur ermüden, nicht konstant und im einzelnen zitiere. Eine längere Variation zu diesem Thema, die sich in den Argumenten an mancher Stelle deckt, in den vorgestellten Einzelinterpretationen aber recht unterschiedlich ist, wird in einem Band zum Symposium *Die Allgegenwart von Selbstbehauptungsdiskursen in Ostasien. Chinesische, japanische und koreanische Perspektiven*, Erlangen, 12.-14. Dezember 2002 (hrsg. von Michael Lackner) erscheinen (vgl. auch Erlangen, Internet: *Die Allgegenwart von Selbstbehauptungsdiskursen in Ostasien. Chinesische, japanische und koreanische Perspektiven*, eingesehen am 13.10.2002 auf <http://www.lssin.uni-erlangen.de/sbd.htm>). Ich habe profitiert von der engagierten Teilnahme und vielen originellen und nützlichen Gedanken meiner Studentinnen und Studenten aus einem Seminar zum *Erbe der Modellstücke* an der Universität Heidelberg im Wintersemester 2004. Ihnen sei an dieser Stelle ausdrücklich und herzlich gedankt!

² Die Beschreibung der Kulturrevolution als eine besonders diktatorische Phase in der Geschichte der Volksrepublik China ist nur eine Sicht auf diese Zeit: Sie wird von chinesischen Parteihistorikern ebenso wie von den westlichen Medien vertreten. Was so übersehen wird, ist die Kehrseite der Medaille. Die Politik der Kulturrevolution förderte auch die Dezentralisierung und ging einher mit zumindest zeitweiligen, fast anarchischen Zuständen. Von manch einem Memoirenschreiber, vor allem solchen, die die Kulturrevolution als Teenager erlebten, wird die Kulturrevolution deswegen ganz im Gegenteil als die möglicherweise freieste Periode in der Geschichte der Volksrepublik China dargestellt. Den Jugendlichen standen Bibliotheken und Archive offen, sie konnten ihre eigenen Zeitungen drucken, umsonst durch das gesamte Land reisen und ähnliches mehr.

cken³ war alles strengstens vorgegeben: von der Wattzahl der Birne über die Färbung der Kostüme und die Ausgestaltung des Bühnenbildes bis zur genauen Position der Schauspieler und Gegenstände auf der Bühne.

Das kulturelle Diktat der Kulturrevolution verbot nicht nur bestimmte Klänge aus der europäischen, sondern auch aus der chinesischen musikalischen Tradition. Entsprechend wird dieser Zeit – und nicht zu Unrecht – die Zerstörung der traditionellen chinesischen Kultur vorgeworfen. Und doch gibt es Stimmen, vor allem von Musikwissenschaftlern und Ethnologen, sowohl in China als auch außerhalb, die ausgerechnet die Paradedstücke dieser Zeit, in denen fast allzu eindeutig „kreative Kräfte in den Bann politischer Agitation gestellt wurden“,“⁴ die Modellstücke der Kulturrevolution, derer zehn sogenannte ‚revolutionäre Beijing Opern‘ waren, für einen der Höhepunkte in der Weiterentwicklung der traditionellen chinesischen Oper im 20. Jahrhundert halten.⁵ Und doch kann man gerade den Komponisten der Generation, die der Kulturrevolution entstammt, nachweisen, dass ihr partikularer kompositorischer Stil, der u. a. durch die Instrumentalisierung und Politisierung der Kunst in der Kulturrevolution entstand, danach allerdings als ästhetisches Gegengewicht zu dieser Kunst wahrzunehmen ist, nicht trotz, sondern wegen ihrer kulturrevolutionären Erfahrungen sehr viel deutlicher Elementen der traditionellen chinesischen Musik verbunden ist, als Kompositionen von Komponisten, die vor und nach dieser Zeit ausgebildet wurden.

Hat also die Kulturrevolution Chinas musikalische Traditionen zerstört? Die Antwort ist sehr viel komplizierter als das gemeinhin akzeptierte ‚Ja‘. Wäre man in der Lage, die Kunst und Kultur dieser Zeit neutral und ohne Rücksicht auf die traumatischen Erfahrungen, die mit ihr verbunden sind und das Unrecht, das dort geschah, zu betrachten, so müsste die Antwort lauten: ‚Ja u n d nein.‘ Denn eine von Mao bereits 1942 in den noch heute bindend für alles Kulturschaffen formulierten berühmten sogenannten *Yan'aner Reden*⁶ entworfene Formel fordert, dass Chinas Künstler eine Kunst schaffen sollen, die sowohl modern als auch chinesisch

³ Die weitverbreitete und immer wieder wiederholte Annahme, es habe während der gesamten Kulturrevolution nur acht Modellstücke gegeben, ist falsch. Acht Modellstücke gab es zu Beginn der Kulturrevolution, 1966. Im Laufe der Zeit kamen noch zehn weitere Stücke hinzu. Siehe die vollständige Liste in der Tageszeitung *Guangming ribao* 9.3.1976 und die Diskussion weiter unten.

⁴ Diese Formulierung folgt dem Abstract zur Wuppertaler Konferenz.

⁵ Vgl. etwa Renyuan Wang, *Jingju "yangbanxi" yinyue lungang [Die Musik der Modellopern]*, Beijing 1999; Colin Mackerras, *Theater and the Masses*, in: *Chinese Theater. From Its Origins to the Present Day*, hrsg. von Colin Mackerras, Honolulu 1988; Elizabeth Wichmann, *Traditional Theater in Contemporary China*, in: *Chinese Theatre. From Its Origins to the Present Day*, hrsg. von Colin Mackerras, Honolulu 1988; Bell Yung, *Model Opera as Model: From 'Shajiabang' to 'Sagabong'*, in: *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, hrsg. von Bonnie Mc Dougall, Berkeley 1984, S. 144-164.

⁶ Für eine englische kommentierte Übersetzung dieser Reden siehe Bonnie McDougall, *Mao Zedong's 'Talks at the Yan'an conference on literature and art': a translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor 1980.

ist, eine Kunst mit ‚nationalem Stil‘ also. Mao empfiehlt dazu die Aneignung aller ‚gesunden‘ nicht-chinesischen künstlerischen Techniken in Kombination mit ‚gesunden‘ chinesischen Techniken, um so eine chinesisch gefärbte, progressive proletarische Kunst für die Massen entstehen zu lassen. Nur ganz bestimmte Kunstformen halten dieser (Gesundheits-)Prüfung stand. Die populäre und aus den Volkstraditionen entstammende Beijing Oper ist eine davon. Entsprechend wurde sie in der Kulturrevolution aufgegriffen und in den Modellopern propagiert.

Diesen Modellopern wird heute oft vorgeworfen, durch die Politisierung ihrer Botschaft die Subtilitäten der Beijing Opernkunst zerstört zu haben. Die Produktion der Modellstücke ist zu verbinden mit vielen individuellen Leidensgeschichten und mit der Verfolgung und Vernichtung vieler Opernkünstler, die sich vom Repertoire der traditionellen Opern nicht lösen wollten oder konnten. Für viele Chinesen sind die Modellopern deswegen der Inbegriff für die zehn für sie tragischen und chaotischen Jahre der Kulturrevolution. Andererseits erfreuen sich, wiederum bei vielen Chinesen, ausgerechnet diese Modellstücke nicht erst in den letzten Jahren einer außerordentlichen Beliebtheit. VCDs und DVDs der Filmversionen sind Kassenrenner, Nachproduktionen, wie kürzlich die Zhang Yimou (vom Roten Frauenbataillon, das in der Kulturrevolution als Modellballett und als Modelloper weiterentwickelt wurde), füllen die Säle, trotz extrem hoher Eintrittspreise. Eine eindeutige Erklärung für dieses Phänomen ist noch nicht gefunden.

Eine erste tentative Antwort mag dieser Beitrag geben. Im Hauptteil möchte ich zeigen, dass trotz aller Veränderungen und trotz der klaren und nicht anders als platt zu nennenden politischen Botschaft, die in den Modellstücken vorgeführt wird, in diesen Opern eine ganze Reihe von Kernelementen der Beijing Oper tatsächlich weitertradiert werden und dass durch die große Verbreitung der Modellstücke durch den Propagandaapparat während der Kulturrevolution ein sehr viel größeres Publikum mit dieser chinesischen Kunstform konfrontiert wurde als je zuvor und je danach.⁷ Das bedeutet, dass die Kulturrevolution, die die Aufführung und das Studium traditioneller Opern mit klassischen Themen offiziell für Jahre untersagte und damit die Repertoirekenntnis klassischer Opernliteratur v. a. jüngerer Schauspieler (und Theatergänger) in der Tat zerstörte (wenn auch immer wieder und mehr als gemeinhin zugegeben und diskutiert Ausnahmen zugelassen wurden), dennoch und erfolgreich traditionelle Techniken und Fertigkeiten der Beijing Oper weitertradierte. Dieser Effekt war von den eben nur in Teilen ikonoklastischen Diktatoren durchaus intendiert.

In einem Nachgedanken möchte ich außerdem am Beispiel der Musik der Komponisten aus der Kulturrevolution andeuten, dass offensichtlich nicht nur die Propagierung der Modellopern und die Ausbildung von jungen Musikern in den

⁷ Zu diesem Punkt siehe auch Rulan Chao Pian, *Review: Colin Mackerras: 'The Performing Arts in Contemporary China'*, in: *Ethnomusicology*, 28. Jg. (1984), H. 3, S. 574-576.

zahllosen Modellopernensembles, die durch die Lande reisten, zu einer besonders intensiven Konfrontation der Menschen mit dieser traditionellen Kunstform geführt hat, sondern dass auch eine andere politische Maßnahme, die wiederum mit sehr viel Gewalt und Leid in Verbindung zu bringen ist, die Landverschickung urbaner Jugendlicher nämlich, außerdem den Effekt hatte, dass für eine kleine, aber überaus einflussreiche und erfolgreiche Gruppe zukünftiger Komponisten, eine in der regulären Ausbildungszeit in der Musikhochschule nie zu erfahrene Nähe zu bestimmten Elementen der traditionellen (Volks-)Musik möglich wurde, die dazu führte, dass sie später, ab Mitte der 80er Jahre, im Zusammenspiel mit den Techniken der Neuen Musik, auf ganz neue und den Prinzipien kulturrevolutionärer Kunst vollkommen entgegengesetzte Weise dennoch sehr chinesische Musik zu schreiben in der Lage waren.⁸ Dieser Effekt allerdings war von den Diktatoren nie vorhergesehen und wäre auch von ihnen nicht geschätzt worden.

2. Die Kulturrevolution und das Ende chinesischer Kultur

Der ‚Großen Proletarischen Kulturrevolution‘ (1966-76) wird nachgesagt, sie habe die chinesische Kunst und Kultur zerstört. Sie war eine Revolution nur im negativen Sinne, indem sie den totalen Bruch mit Überliefertem anstrebte: Sie wandte sich, xenophob, gegen jedweden Einfluss von außen; sie zerstörte, ikonoklastisch, das eigene chinesische Erbe und beschwor so, so heißt es dann, das ‚Ende der chinesischen Kultur‘ herauf.

Das gilt auch für die Musik.⁹ 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: Musikalische Xenophobie bedeutete u. a., dass Schallplatten zerschlagen und Noten verbrannt wurden: Beethoven, Schubert und Brahms waren ihrer bourgeois 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.

⁸ Zu diesen Komponisten siehe genauer Frank Kouwenhoven, *Mainland China's New Music*, part 1-3, in: *Chime*, 1. Jg. (1990), H. 2, S. 58-93; 2. Jg. (1991), H. 3, S. 42-75; 3. Jg. (1992), H. 5, S. 76-134; Barbara Mittler *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*.

⁹ Vgl. allein die Darstellung in der *Cambridge History of China* (Douwe Fokkema, *Creativity and Politics*, in: *The Cambridge History of China*, hrsg. von Roderick MacFarquhar & John K. Fairbank, Bd. 15/2, Cambridge 1991, S. 594-615). Für die Zerstörung der Musik sprechen auch z. B. Ching-chih Liu (‘Wenge’ *shiqi de xin yinyue, 1966-1976* [Neue Musik in der Kulturrevolution], in: *Zhongguo Xin Yinyueshi Lunji* [Geschichte der Neuen Musik in China 1946-76], hrsg. von Ching-chih Liu, Hong Kong 1990, S. 113-210) und Richard F. S. Yang (*The State of Peking Opera in 1979*, in: *Chinoperl Papers*, 9. Jg. (1979), H. 1, S. 103-105).

Aber auch das chinesische Erbe wurde in den Jahren der Kulturrevolution angegriffen: Klänge der 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“¹⁰ auf die Bühne – und diese Liste ließe sich beliebig lange fortsetzen: Das war Chinas musikalischer Ikonoklasmus. Das musikalische Repertoire der Kulturrevolution war also peinlichst reglementiert. Als leuchtendes (und ausschließliches) Vorbild galten die berühmtesten acht Modellstücke *bage yangbanxi* [八個樣板戲]¹¹, eine Reihe von Balletten, Opern, Sinfonien und Klaviermusiken, deren Zahl sich im Verlauf der Kulturrevolution auf achtzehn erhöhte.¹² Zehn Jahre lang dominierten diese Modellstücke 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* [智取威虎山 *Zhiqu weihushan*], angeschaut, 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 musste.¹³ Von Mao Zedong selbst wird berichtet, er habe sich die Fernsehübertragung eines anderen dieser Stücke, der Modelloper *Ode an den Drachenfluss* [龍江頌 *Longjiangsong*], die erst Ende 1972 herauskam, bis zum Ende der Kulturrevolution 1976 allein sechs Mal (also etwa zweimal pro Jahr) angeschaut.¹⁴

Die Modellstücke waren immer und überall präsent: Auf Feldern oder in Fabriken musizierten zusammengewürfelte Ensembles in den Arbeitspausen Lieder daraus.¹⁵ Im Instrumentalunterricht wurden fast ausschließlich Variationen über Re-

¹⁰ Chiang Ching, *On the Revolution in Peking Opera*, in: *Chinese Literature*, 1967, Bd. 8, S. 118-124, hier S. 119; vgl. auch Jiang Qing, *Tan jingju geming*, in: *Hongqi*, 6. Jg. (1967), S. 25-27.

¹¹ Es handelt sich um die Ballettstücke *Baimaonü* [Das weißhaarige Mädchen] und *Hongse niangzi jun* [Das rote Frauenbattalion], die Sinfonie *Shajiabang* [Das Dorf], und die Opern *Shajiabang*, *Hong Dengji* [Die rote Laterne], *Zhiqu weihushan* [Mit Geschick den Tigerberg erobern], *Haigang* [Am Hafjen] und *Qixi baihutuan* [Angriff auf das Regiment vom Weißen Tiger]. Der Ausdruck ‚yangban‘ [Modell] wurde in den späten 50er Jahren für die Vorführfelder während des ‚großen Sprungs nach vorne‘ geprägt. Die Neubildung ‚yangbanxi‘ während der Kulturrevolution überträgt den Ausdruck von der ‚Basis‘ auf den ‚Überbau‘. Vgl. Huayuan Mowry Li, *Yangpan his – New Theater in China*, Berkeley 1973.

¹² Vgl. die Liste in *Guangming ribao* 9.3.1976. Sie enthält die oben genannten acht Modellstücke sowie die Ballettstücke *Yimeng song* [Ode an den Berg Yi] und *Caoyuan ernu* [Steppenkinde], die Sinfonie *Zhiqu weihushan*, das Klavierkonzert vom Gelben Fluss, die Klaviermusik *Hong Dengji* sowie die Opern *Hongse niangzi jun* [Das rote Frauenbattalion], *Pingyuan zuozhan* [Kampf in der Ebene], *Longjiang song* [Ode an den Drachenfluss], *Dujuanshan* [Azaleenberg], und *Panshiwan* [Die Panshi-Bucht].

¹³ Paul Clark, *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, Cambridge 1987, S. 145.

¹⁴ Xiaomei Chen, *Acting the Right Part. Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*, Honolulu 2002, S. 107.

¹⁵ Interview der Verfasserin mit Ge Ganru (vgl. Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*, passim), der in einem solchen Ensemble aus Violine, Akkordeon, dizi, Querflöte, Saxophon, erhu, Trompete und Klavier musizierte, siehe auch Ellen R. Judd, *Dramas of Passion: Heroism in the Cul-*

vollenslieder und Arien aus den Modellstücken geübt,¹⁶ 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.¹⁷ Jede revidierte Fassung dieser Stücke war ein nationales Ereignis, das auf der ersten Seite der Volkszeitung *Renmin ribao* [人民日報] verkündet wurde. Die Texte der Modellstücke wurden im höchsten theoretischen Organ der Partei, der Zeitschrift *Hongqi* [紅旗 Rote Flagge], komplett und mit aufführungstechnischer Exegese abgedruckt.¹⁸ 1970 begann man schließlich, die nun bereits zigmal revidierten¹⁹ Modellstücke zu verfilmen, um sie so dem anvisierten Massenpublikum – auf ewig vorbildhaft – zugänglich zu machen.²⁰ Nach den für die Modellstücke formulierten theoretischen, inhaltlichen und praktischen Vorgaben hatte sich alles Kunst- und Musikschaffen zu richten. Die linientreue revolutionär-romantische Kunst der Kulturrevolution war das Produkt einer totalen Diktatur über das Kulturwesen: Sie war als eine Monokultur vorgesehen, die nichts anderes neben sich duldete.²¹

Betrachtet man sich die kulturellen Endprodukte dieser Monokultur aber genauer, so muss man feststellen, dass sie, obwohl sie während der als ikonoklastisch und xenophob bekannten Kulturrevolution festgeschrieben wurden, nichtsdestotrotz eben auf der Adaptation sowohl von traditionell-chinesischem als auch von ausländischem musikalischem²² wie musikdramatischem Erbe basierten. Sie folgen einer bereits in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts formulierten Formel, die die

tural Revolution's Model Operas, in: *New Perspectives on the Cultural Revolution*, hrsg. von Joseph William et al., Cambridge Mass. 1991, S. 265-282.

¹⁶ Vgl. Interviews der Verfasserin mit Yang Liqing, Zhao Xiaosheng und Xi Qiming (Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*, passim).

¹⁷ Vgl. Bell Yung, *Model Opera as Model: From 'Shajiabang' to 'Sagabong'*, S. 144-164.

¹⁸ Zum Export in den Westen wurden die Texte in der Zeitschrift *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‘ und ihren Stellenwert innerhalb der kulturpolitischen Landschaft der Kulturrevolution.

¹⁹ Für die Zahl der Revisionen, die zum Teil bereits einige Jahre vor der eigentlichen Kulturrevolution in Angriff genommen wurden, vgl. Godwin C. Chu u. Philip H. Cheng, *Revolutionary Opera: An Instrument for Cultural Change*, in: *Popular Media in China. Shaping New Cultural Patterns*, hrsg. von Godwin Chu und Philip H. Cheng, Honolulu 1978, S. 73-103.

²⁰ Diese kostspielig produzierten Filme der ‚yangbanxi‘, für die endlose Revisionen nötig waren, setzten effektiv den absoluten Standard. Vgl. Paul Clark, *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, S. 138.

²¹ 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. Vgl. Barbara Mittler, *Zwischen Tradition und Moderne: Von den alten Wurzeln neuer chinesischer Musik*.

²² 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 Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*.

Modernisierung der chinesischen Musik wie folgt definierte: traditionelle chinesische Melodien und musikalische Praktiken plus westliche Kompositionstechniken und Instrumente. Auch und gerade die Modellstücke sind Produkte im ‚nationalen Stil ‚minzu fengge‘ [民族風格]‘ oder ‚nationalen Charakter ‚minzuxing‘ [民族性]‘.²³

Die immerwährende Präsenz der Modellstücke in der Kulturrevolution bedeutete, dass wesentlich mehr Menschen mit diesem Stil und damit seinen einzelnen Aufbauelementen, sowohl den fremden als eben auch den chinesischen, in Kontakt kamen als je zuvor und je danach. Die (heute emeritierte) Musikethnologin Rulan Chao Pian aus Harvard, kommt entsprechend zu dem Schluss, dass ausgerechnet die Kulturrevolution möglicherweise die Zeit in der chinesischen Geschichte war, die mehr Menschen in Kontakt mit traditioneller Musik, v. a. der chinesischen Operntadition, brachte als jede Periode der chinesischen Geschichte seit der ‚Befreiung‘ durch die Kommunistische Partei (1949) zuvor oder danach (noch einmal sei daran erinnert: Zehn der achtzehn Modellstücke sind reformierte Opern).²⁴ 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‘.²⁵

Entsprechend ist es 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. Selbst wenn es Jiang Qings Wunsch gewesen wäre, die alte chinesische Musik zu zerstören, so war sie offensichtlich erfolglos. Denn 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. Mein Beitrag wird entsprechend nach einigen Beispielen für den partikular nationalen Stil der Modellopern, d. h. vor allem ihre Verbundenheit mit der Beijing Operntadition, noch ganz andere Möglichkeiten von Traditionsverbundenheit und natio-

²³ Die ‚yangbanxi‘ benutzen – wenn auch nicht offen propagiert – eine in den Yan'aner Reden 1942 von Mao Zedong entwickelte und in den 50er Jahren als grundlegend für die Kunst etablierte Formel, ‚Gu wei jin yong, Yang wei Zhong yong‘ [‚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.

²⁴ Vgl. Rulan Chao Pian, *Review: Colin Mackerras: 'The Performing Arts in Contemporary China'*.

²⁵ Colin Mackerras, *The Performing Arts in Contemporary China*, London 1981, S. 166.

nalem Stil umreißen, die sich im Stil der in der Kulturrevolution aufgewachsenen Komponistengeneration finden lassen. Dabei soll deutlich werden, inwieweit sich ihr nationaler Stil unterscheidet von dem ihrer Vorgänger und Nachfolger. So lässt sich dann bestimmen, welche Bedeutung der Kulturrevolution für die Weiterentwicklung einer partikular chinesischen Musik zukommt.

3. Der ‚nationale Stil‘ der Kulturrevolution

Die Modellopern unter den Modellstücken behandeln ganz unterschiedliche Themen: Es gibt solche, die die Zeit des anti-japanischen Krieges (1937-45) beschreiben, andere, die aus dem Bürgerkrieg (1945-49) berichten und schließlich auch solche, die die Zeit nach der sogenannten ‚Befreiung‘ (1949) zum Thema machen. Künstlerisch jedoch sind diese Opern jeweils haargenau nach dem gleichen Muster gestrickt. Um dieses Charakteristikum der Modellstücke augenfällig zu machen, wird sich dieser Teil meines Beitrags an einem Modellstück, der Oper *Ode an den Drachenfluss* [*Longjiangsong* 龍江頌] orientieren, die dazu gemachten Beobachtungen werden aber immer wieder durch Parallelstellen aus anderen Modellopern angereichert.²⁶

Longjiangsong ist eine der beliebtesten Opern aus dem zweiten Satz von zehn Modellstücken, die Jiang Qing seit dem Beginn der Kulturrevolution zu den acht bereits 1966 fertiggestellten aus dem ersten Satz hinzufügte. *Ode an den Drachenfluss* wurde als Modelloper dem chinesischen Publikum erstmals zum Nationalfeiertag 1972 vorgestellt. Der Stoff war den Zuschauern aber bereits bekannt aus einem Sprechtheaterstück, das vom Fujianer Provinzsprechtheaterensemble 1963 uraufgeführt worden war und möglicherweise auch aus früheren seit 1966 erarbeiteten Beijing Opernversionen.²⁷ Alle Modellstücke haben – zum großen Teil sogar mehrere – Vorläufer in Form etwa von Volkslegenden und populären Aufführungsformen (etwa *Das weißhaarige Mädchen*, das zunächst als ‚yangge‘-Tanz konzipiert war), literarischen Werken (z. B. *Mit Geschick den Tigerberg erobern*), Spielfilmen (z. B. *Das rote Frauenbataillon*), lokalen Opernformen (z. B. *Shajiabang*), Sprechtheaterstücken (wie *Die rote Laterne*) und sogar Reportagen (*Angriff auf das Regiment vom Weißen Tiger*).

Zwischen den Vorbildern und den Modellstücken und auch zwischen den einzelnen revidierten Versionen der Modellstücke werden erhebliche Veränderungen vorgenommen: Namen und Texte werden verändert, Arien gestrichen oder neu geschrieben, Personen anders angekleidet, Szenen gestrichen oder dazugedichtet etc.

²⁶ Übersetzung von *Longjiangsong: Song of the Dragon River*, January 1972 script, in: *Chinese Literature*, 7. Jg. (1972), S. 3-52; Partitur *Longjiangsong*, Beijing 1975.

²⁷ Xiaoquan Guo, *Huaju 'Longjiangsong' geminghua* [Die Revolutionierung des Sprechtheaterstücks 'Ode an den Drachenfluss'], in: *Xijubao*, 2. Jg. (1964), S. 15-19.

Mit dem Vorwissen der chinesischen Zuschauer rechneten die Produzenten der Modellstücke für deren intendierte didaktische Wirkung. Im Falle von *Longjiangsong* ist die größte Veränderung zwischen der Sprechtheatervorlage und dem Modellstück die Besetzung der Hauptrolle: Ursprünglich war der Hauptheld der Geschichte ein Parteisekretär, also ein Mann, der ‚starke Zheng‘ [Zheng Qiang 鄭強], in der letzten Version ist es Parteisekretärin Jiang Shuiying [江水英, Wasserheldin Fluss]²⁸. Es heißt, Jiang Qing persönlich habe darauf gedrungen, für das Modellstück die Hauptrolle mit einer Frau zu gestalten.²⁹ Eine Dominanz weiblicher Hauptheldinnen ist vor allem in den späteren Modellstücken auffallend (vgl. auch *Azaleenberg* und die letzte Version von *Hafen*). Aber bereits in den früheren Modellstücken, die schon vor dem Beginn der Kulturrevolution in ersten Fassungen produziert wurden, kommen viele weibliche Heldinnen vor (z. B. Li Tiemei in *Die rote Laterne*, Wu Qinghua in *Das rote Frauenbataillon*, Tante Choe in *Angriff auf das Regiment vom Weißen Tiger*).

Ode an den Drachenfluss spielt 1963, im Südosten Chinas, irgendwo nahe der Küste, in der Drachenflussbrigade. Das Kreispartei-Komitee 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 ist bereit, dreihundert mu der brigadeeigenen 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 ‚Li, der seinen Ehrgeiz in die Felder setzt‘], den begüterten Bauern Changfu [常富 ‚Immer Reich‘], und vor allem gegen Huang Guozhong [黃國忠 ‚Der ‚gelbe Vaterlandsloyale‘] durchsetzen, die alle, jeder auf seine Weise, um die eigenen Felder und das eigene Hab und Gut bedacht sind. Huang, der Hauptbösewicht der Oper, der seinen Namen natürlich nur aus Ironie trägt, sabotiert alle von Jiang Shuiying unternommenen Hilfsaktionen. Der Damm wird gebaut, erfolgreich zunächst, nachdem Jiang 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 angezettelt, den Ofen zu früh anzuzünden, damit möglichst viel Reisig bereits ver-

²⁸ Der Nachname ist nicht zufällig gleich mit dem Jiang Qings (1914-1991), der Ehefrau Maos, auf deren Initiative die Modellstücke zurückgingen (vgl. Jiafang Dai, *Yangbanxi de fengfeng yuyu* [Wind und Regen für die Modellstücke], Beijing 1995, S. 191-192, 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 mit ‚Kameradin Jiang‘ (eben ihr eigenes Epitheton) angesprochen werden solle (vgl. Xiaomei Chen, *Acting the Right Part. Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*, Honolulu 2002, S. 218).

²⁹ Ebd., S. 147.

brannt sein soll. Den Reisig in dieser Situation trotzdem für den Damm zu verwenden bedeutet deshalb, die erst halb gebrannten Ziegel zu verderben. Es kommt zu einem Kampf um die Reisigbündel, der erst durch Jiang Shuiyings Erscheinen und ihren Hinweis auf die 90.000 mu durch Dürre bedrohten Felder aufgelöst wird.

Zu allen Schwierigkeiten kommt – nach dem Prinzip 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 abschwächen soll, damit die Reparaturarbeiten weitergehen können – mit Erfolg. Das Wasser steigt nun aber stetig, und Chang Fu ist besorgt, sein Haus werde überschwemmt. Man beschließt (wieder auf Vorschlag Jangs), 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.

Jiang Shuiying überredet also die Bauern, zusätzlich zu den eigenen Arbeiten noch bei den Sprengungsarbeiten für den Durchbruch zu helfen. Während sie selbst an diesen letzten Arbeiten teilnimmt, erfährt sie von einer alten Bäuerin, Panshuima [盼水媽 ‚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, ‚Der Gelbe, bezahlt aus dem Staatssäckel‘) 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 beschweren 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 Jiang 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 Jiang 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. Jiang 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 Überschussgetreide vom Staat aufgekauft.

Dieser Handlungsablauf ist typisch für die Modellstücke, in denen die Haupthelden mit einem ganzen Berg von Schwierigkeiten und Widersprüchen, einerseits durch feindliche Personen, andererseits durch schwankende Personen auf der eigenen Seite und schließlich auch noch durch die Übermacht der Natur, konfrontiert werden. Immer dann, wenn die Situation besonders prekär zu werden droht, bricht, nach dem Prinzip der ‚pathetic fallacy‘ auch ein Unwetter herein, das alles, was die Helden und Haupthelden unternehmen wollen, nur noch viel unmöglicher erscheinen lässt. Aber immer schaffen es die Heldinnen und Helden am Ende siegreich zu sein, gestärkt durch die Vorgaben der Partei und vor allem die Gedanken eines Mannes, Mao Zedong, die regelmäßig an den Hoch- und Krisenpunkten zitiert werden, und dann scheint natürlich die Sonne und alle Helden und Haupthelden tanzen in Ekstase.³⁰

Die Struktur der Modellstücke ist immer gleich. Über zwei bis drei Krisenmomente ziehen sie und enden, unweigerlich, im Sieg und in der Idylle. Damit ist bereits die erste Parallele zum traditionellen chinesischen Operntheater deutlich, das ebenfalls immer auf eine große Glücks- und Friedensszene (das sogenannte ‚da tuanyuan‘ 大團圓) hin zugeschnitten wurde. Immer trägt das Gute den Sieg davon, und so sollte der Ausgang der traditionellen genauso wie der modernen Stücke das Publikum lehren, dass es sich lohnt, sich dem Guten zuzuwenden und das Böse zu bekämpfen.³¹

In *Ode an den Drachenfluss* wird die Größe und die Unbesiegbarkeit der Volkskommunen verdeutlicht. Diese Modelloper, genau wie alle anderen Modellstücke auch, ‚beweist‘ die Siegesmacht der Mao Zedong Gedanken, ihre ‚Kraft die Welt zu verändern‘ (so formuliert in der unpaginierten Einleitung zur Partitur, *Longjiangsong* 1975). Alle Schwierigkeiten, alle inneren und äußeren Widersprüche, werden bravourös von Jiang Shuiying gelöst, sie hat für alles eine Antwort und Lösung parat, auch wenn ihr eigenes Haus überschwemmt wird und sie sich selbst 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 (wie die aller Helden und Haupthelden in den Modellstücken),

³⁰ Die Zitierwut ebbt in den Stücken, die um 1972 herum revidiert oder neu geschrieben werden, etwas ab, was mit dem Fall Lin Biaos, des Herausgebers des kleinen roten Buchs mit Mao-Zitaten, Ende 1971 zu tun hat. Besonders deutlich wird das z. B. beim Vergleich zweier Versionen von *Attacke auf das Regiment Weißer Tiger*: Wurden 1967 noch gut 20 direkte Mao-Zitate angeführt, so sind es 1972 nicht einmal mehr eine Hand voll! Allerdings ist es auch nach 1972 natürlich immer noch Mao, der an den entscheidenden Stellen und in den größten Krisensituationen den Ausweg klarmacht. Bei der Revision der Oper *Hafen* werden 1972 sogar mehr Mao-Zitate eingefügt als vorher, die Version von 1969 hatte nur extrem wenige Zitate und vor allem die Anspielungen auf die Geschichte vom alten Mann, der Berge versetzen wollte, werden in der 1973 auch verfilmten Version verstärkt eingesetzt und benutzt.

³¹ Vgl. Klaus Michel, *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*, unveröffentlichte Dissertation, Heidelberg 1982, S. 165.

immer wieder invoziert sie ihn – mit verzücktem Gesicht – in den Spitzentönen und längsten Melismen ihrer Arien (z. B. Szene 7³²).

Am Beispiel Shuiyings und der Drachenflussbrigade propagiert diese Oper entsprechend (neben anderen wie *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger* oder *Die rote Laterne*) 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 Jiang Shuiying gemeinsam mit ihren Dorfgenossen liest (*Longjiangsong* Szene 6: Norman Bethune) und derer eine weitere auf dem Höhepunkt der Geschichte, als die Dorfbewohner den menschlichen Damm bilden, zitiert wird (Szene 5: „Der verrückte Mann, der Berge versetzen wollte“, ein Zitat, das in fast allen Modellopern eine prominente Rolle spielt und auch in *Mit Geschick den Tigerberg erobern* und vor allem in *Hafen* immer und immer wieder herangezogen wird).³³

In dieser Sprache und mit solchen Inhalten sind Modellopern wie diese weit entfernt von denen traditioneller Opern. Auch spielen in den Modellopern vor allem drei neue theoretische Vorgaben eine prominente Rolle. So neu diese aber sind, führen sie doch oft fort oder werden umgesetzt durch das, was bereits in der Beijing Oper traditionell angelegt ist:

1. Wenn 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 stärkende Hühnerbrühe gebracht wird (Szene 6), so geschieht dies, da es die Grundaufgabe [genben renwu' 根本任务] der Modellstücke war, proletarische Helden für die proletarischen Massen zu gestalten und so ‚den Massen zu dienen‘ [wei renmin fuwu' 为人民服务].³⁴ Ganze Szenen und neue Figuren (bzw. Biografien) werden eingeführt, um die Nähe auch der Haupthelden zu den Massen deutlich zu machen: Sie wachsen normalerweise in einer typischen Umgebung des Klassenkampfes auf und treiben nun – konsequenterweise – als Revolutionäre diesen Kampf voran: Im Falle des Haupthelden, ‚Meister Herrlichkeit‘, Yang Zirong, in *Mit Geschick den Tigerberg erobern* wird sein proletarischer Klassenhintergrund in der letzten Version

³² *Longjiangsong* 1975, S. 278 und Szene 9 *Longjiangsong* 1975, S. 327-329.

³³ 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,“ der in allen genannten Opern eine hervorragende Rolle spielt, erscheint als Einzelzitat im Kapitel 19 *Revolutionärer Heroismus* des kleinen roten Buches mit Zitaten Maos (hier zitiert nach: Mao Zedong, *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung*, Peking 1967, S. 214).

³⁴ Die Bestimmung dieses Zielpublikums für Kunst in China wird bereits in den Yan'aner Reden 1942 von Mao vorgenommen. Der Begriff ‚genben renwu‘ wird 1964 eingeführt. Eine exzellente Darstellung der theoretischen Diskussion in der Kulturrevolution ist Ellen R. Judd, *Prescriptive Dramatic Theory of the Cultural Revolution*, in: *Drama in the People's Republic of China*, hrsg. von Constantine Tung et al., Albany 1987, S. 94-118.

von 1969 deutlich ausgeführt; umgekehrt erhält Li Yongqi [‚der mutige Li‘, ebenfalls in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*] dort einen Vater zugeschrieben, der, wie viele kommunistische Aktivisten im April 1927 getötet worden war. Bei den Opern, in denen die Armee eine wichtige Rolle spielt, wird zudem immer und immer wieder ein bekanntes Revolutionslied zitiert *Die drei Hauptregeln der Disziplin und die acht Punkte zur Beachtung*, in dem es darum geht, die Armee zu ermahnen, immer und nur dem Volk zu dienen und zu helfen, und nie die Situation der Stationierung in einem Dorf etwa für egoistische oder gar böse Machenschaften auszunutzen (so in *Shajiabang* und, allerdings weniger prominent, auch in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*).

So wird der Hauptheld, die primäre Identifikationsfigur für den Zuschauer, das Lehrbeispiel eines guten Revolutionärs, als Typus, nicht als individuelles Wesen dargestellt, sondern als Vertreter der chinesischen Arbeiter-Bauern oder Soldatenklasse.³⁵ Diese Art der Typisierung in den Modellstücken, wenn auch nicht ihre konkrete Ausgestaltung, ist der chinesischen Operntradition, die mit strikt getrennten und genau charakterisierten Rollenfächern arbeitet, nicht fremd.

Sie wird unterstützt durch den Gebrauch von typisierenden Namen: Die Namen der Protagonisten (manchmal wörtlich, manchmal umgedacht in homonyme Zeichen) sagen immer auch etwas über den Charakter der jeweiligen Person aus. Negative Gestalten werden z. B. mit Tiernamen bedacht und heißen ‚Geier‘ [Zuo Shandiao in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*] oder ‚Turteltaubenberg‘ [Hatoyama in *Die rote Laterne*], sie zeigen durch ihre Namen, dass sie jeden Frieden zu Chaos machen (wie Luan Ping in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*) oder werden allein durch ihre Namen als falsch, raffgierig, tyrannisch, eingebildet oder selbstzufrieden dargestellt, so Kommandeur Wei [‚Falschheit‘] in *Attacke auf das Regiment Weißer Tiger*, oder Qian Shouwei, ‚der das Geld zusammenrafft‘, in *Hafen*, Nan Batian [‚der Tyrann aus dem Süden‘] in *Das rote Frauenbataillon* oder Diao Deyi [‚der mit sich selbst allzu Zufriedene‘] in *Shajiabang*. Helden und Haupthelden hingegen sind ‚Eisenfrauen‘ [Li Tiemei in *Die rote Laterne*] oder ‚großartige Talente‘ [Yan Weicai in *Attacke auf das Regiment Weißer Tiger*] oder sehen durch ihren Namen für ihr Land eine strahlende Zukunft (wie Guo Jianguang in *Shajiabang*). Sie heißen ‚Reines China‘ oder ‚Immerwährender Frühling‘ (wie Wu Qinghua und Hong Changqing in *Das rote Frauenbataillon*).

2. Die Zahl und die Auftritte vor allem der negativen Personen werden immer weiter reduziert, sie rutschen mehr und mehr nach rechts, wie in *Longjiangsong* vor allem Chang Fu oder in *Hafen* Qian Shouwei, verschwinden im Dunkel, haben kaum noch Arien zu singen und werden nur von tiefen, blechernen Instrumenten des Orchesters begleitet. Huang etwa singt ein einziges Mal – halb gesprochen und beglei-

³⁵ Klaus Michel, *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*, S. 166.

tet allein von der Klarinette – eine kurze Zeile in Szene 4³⁶, seine Taten werden von Panshuima unter Weglassung der hohen Streicher geschildert (Szene 6)³⁷. Genauso geht es den negativen Gestalten in den anderen Modellstücken: ‚Geier‘ etwa, in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*, hat nur noch eine krächzende Arienzeile zu singen (ohne Begleitung), als er von Yang Zirong die Verbindungskarte überreicht bekommt, und auch Hatoyamas Arien (Szene 4 und Szene 6) in *Die rote Laterne* werden bis zur letzten Modellopernversion fast alle in gesprochenen Text verwandelt, während das Leitmotiv der Haupthelden (die immer nur zentral und gut beleuchtet erscheinen) wie in *Longjiangsong* zum Kernmotiv der gesamten Oper wird.³⁸ All das geschieht nach dem Prinzip der ‚drei Hervorhebungen‘ [‚san tuchu‘ 三突出], das besagte, dass positive Figuren hervorgehoben werden müssen, unter den positiven die Helden und unter den Helden die Haupthelden.

Auch hier ist das Prinzip neu, die Technik aber durchaus älter. In der traditionellen Oper war es nur bestimmten Rollenfächern überhaupt erlaubt, lange, ausgeprägte Arien zu singen und in gereimter Sprache zu sprechen, andere, wie etwa die Clowngestalt chou, die auch die einzige Gestalt war, die die unteren Gesellschaftsklassen vertrat, wurden durch den Gebrauch der Umgangssprache deutlich als unwichtiger kenntlich gemacht. Ähnlich verhielt es sich in Kampfscenen, die in der traditionellen Oper dazu bestimmt waren, die Hauptdarsteller, die vor einem Tableau kreiert von Statisten ihre besonderen Kunststücke vorführten, besonders deutlich in den Vordergrund zu stellen.³⁹

3. Wenn in *Longjiangsong* der Kampf mit dem wogenden Wasser, das von einem menschlichen Damm bezwungen wird, schließlich in atemberaubender Akrobatik zu brausenden Orchesterklängen und effektiv rezitierten Mao-Zitaten zur Apotheose stilisiert wird⁴⁰ oder wenn in *Das rote Frauenbataillon* des Haupthelden gedacht wird, der Märtyrer geworden ist, unter den triumphierenden Klängen der *Internationale*, vor dem musikalischen Hintergrund eines Summchores der Schauspieler, die gebannt auf den rot erleuchteten Baum, an dem Hong Changqing, der ‚immerwährende Frühling‘, verbrannt worden war; wenn Fang Haizhen in *Hafen* nach der Lektüre des Kommuniqué der 10. Plenarsitzung des 8. Zentralkomitees, ihre in einer Arie besungene Zuversicht und Stärke in einem Regenbogen vor ihrem Büro gespiegelt sieht; oder wenn Li Yuhe aus *Die rote Laterne* noch auf dem Schafott eine lange dramatische Arie singt und schließlich, gemeinsam mit Oma Li zu den

Klängen der *Internationale* und den Worten „es lebe die Revolution, es lebe Mao Zedong“ erschossen wird, so geschieht all 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‘ 样板) – als Vorbild und Handlungsanweisung für das Publikum – darzustellen.⁴¹ Aber auch hier sind die revolutionären Stücke und die traditionellen Opern gar nicht so weit voneinander entfernt, wenn auch die partikulare Bezeichnung ‚yangban‘ eine neue ist: Auch den traditionellen Opern ging es um die Schaffung von Vorbildern und beispielhaften Vertretern, in diesem Fall von konfuzianischer Moral oder militärischer Schlauheit und Intelligenz. Zu diesem Zweck wurden auch in den traditionellen Opern übersteigerte Situationen und Verhältnisse dargestellt, was sich unter anderem so niederschlug, dass nur die oberen, selten die niederen Schichten auf der Bühne vertreten waren.

Dass also 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.⁴² Dort wurden dementsprechend die Guten und Bösen durch bestimmte Masken, Kostüme, Bewegungen, Sprache und Musik streng voneinander unterschieden, eine Technik, die ebenfalls in den revolutionären Stücken weitertradiert wird. Auch zunächst versteckte Feinde sind für das Publikum schon bei ihrem ersten Auftreten als solche erkennbar, denn die traditionelle Farbensymbolik der Beijing Oper wird teilweise auch in den revolutionären Opern beibehalten.⁴³ Rote Gesichtsfärbung stand und steht für einen guten, loyalen Charakter. Weißlich-grün, heute unterstützt durch grünliche Beleuchtungseffekte, sind und waren die Gesichter der Bösewichte (weiße Gesichtsmasken trugen in der traditionellen Oper die verworfenen, rohen Wüteriche). Die Kostüme, wenn auch modern, halten sich ebenfalls an traditionelle Farbkonventionen: V. a. Rot (als kommunistische Symbolfarbe), Hellblau und Grün stehen für die Tugendhaften. Entsprechend tritt Shuiying bei ihrem ersten und bei ihrem letzten Auftritt (Szene 1 bzw. 8) in Rot auf (später trägt sie eine geblümete Bluse) und genauso erscheint Eisenmädchen Li Tiemei (aus *Die rote Laterne*) u. a. in der Martyriumsszene und Chang Bao in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*, als sie sich für den Kampf meldet. Fast alle älte-

³⁶ *Longjiangsong* 1975, S. 121.

³⁷ Ebd., S. 273.

³⁸ Renyuan Wang, *Jingju "yangbanxi" yinyue lungang* [Die Musik der Modellopern], S. 75-84; siehe auch Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*, S. 91-97.

³⁹ Vgl. Klaus Michel, *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*, S. 190.

⁴⁰ *Longjiangsong* 1975, S. 215-217.

⁴¹ Zu Maos Direktive (revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik) von 1958 vgl. Paul Clark, *Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949*, S. 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 Stalins in den 30er Jahren zurück (vgl. Ellen R. Judd, *Prescriptive Dramatic Theory of the Cultural Revolution*, S. 99). Die Forderung, das Leben auf höherer Ebene darzustellen, stammt aus den Yan'aner Reden.

⁴² Klaus Michel, *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*, S. 165.

⁴³ Vgl. ebd., S. 184.

ren Frauen (wie Oma Li in *Die rote Laterne* oder Oma Sha in *Shajiabang*) tragen, wie in der traditionellen Oper, blass-blaue Kleidung. Die Bösewichte hingegen sind häufig in dunklen Farben gekleidet, die auch in der traditionellen Oper den Grausamen vorbehalten waren (so etwa Qian Shouwei in *Hafen* oder ‚Geier‘ in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*). Sie werden zusätzlich – ob ihrer fehlenden Männlichkeit – glatzköpfig oder mit Fettlocken dargestellt (Glatzköpfe sind z. B. Hatoyama in *Die rote Laterne* und Hu Chuankuei in *Shajiabang*, Schmalzlocken trägt der amerikanische Kommandeur in *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger* und auch Nan Batian in *Das rote Frauenbataillon*).

Auch in der Gestik (‚zuo‘) lassen sich eine Reihe von Übereinstimmungen zwischen traditioneller Vorlage und revolutionärer Verarbeitung finden, die wieder nur dem einen, dem didaktischen Zweck dienen, denn was der gewiefte Zuschauer traditioneller Opern bereits versteht, das kann der revolutionäre Opernschreiber sich um so besser für seine Botschaft zu eigen machen: Der weit ausschreitende Gang eines Darstellers des Rollenfachs ‚laosheng‘ [‚alter Mann‘] in der traditionellen Oper drückte z. B. dessen Furchtlosigkeit und geistige Überlegenheit aus.⁴⁴ Die Gestik der Beijing Oper offenbart also die innere Haltung, die Geisteswelt der Gestalten. Sie drückt nicht nur deren Handlungen sondern auch deren Motive aus. Dieser Aspekt ist in den Modellopern beibehalten. So laufen zum Beispiel die Bösen, in *Longjiangsong* z. B. Huang Guozhong und Chang Fu, mit Schritttechniken, die auch in der traditionellen Oper negativen oder ‚minderwertigen‘ Gestalten vorbehalten waren: Sie sind unbeholfen, rutschen aus. Wie der Clown in der traditionellen Oper (chou) – derer einer in moderner Façon ganz deutlich in Gestalt des falsch reimenden Koreaners in *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger* erscheint – erscheinen die negativen Gestalten generell immer auffällig nach unten gebückt oder in der Hocke (manchmal wird das auch durch absichtlich schlecht geschnittene Kleidung betont, wie im Falle der amerikanischen Militärs in *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger*), während die positiven Gestalten aufrecht stehen, aufwärts schauen und ihre Handflächen in ‚dramatischen Posen‘ (liangxiang), die ebenfalls aus der traditionellen Oper übernommen sind, nach oben öffnen.⁴⁵

Auch Jiang Shuiyings erster Auftritt (*Longjiangsong*, Szene 1) auf einem Kahn enthält noch die typischen traditionellen stilisierten Handbewegungen, wenn auch

der Kahn und sogar der Stakestab nicht mehr nur imaginierte Requisiten sind. Han Xiaoqiang [‚der kleine starke Han‘] und der alte Ma wischen sich in *Hafen* in auffälligen und rein traditionellen Gesten verschiedentlich die Tränen aus den Augen. Der Auftritt der Brigademitglieder in *Longjiangsong* wiederum, die gemeinsam mit Soldaten der Volksbefreiungsarmee zum Damm eilen, um die gebrochene Stelle zu flicken, lehnt sich in seiner Gestaltung direkt an die Aufmärsche von Truppen in traditionellen Opern an (Szene 5). Das gilt auch für den gemeinsamen Aufmarsch koreanischer und chinesischer Truppen in der Anfangsszene von *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger*. In den Modellstücken wird geflickt, getrunken und geritten ganz wie in den traditionellen Opern, nur mit leichten Abänderungen, die dem revolutionären Realismus dienen sollen, vor allem in der Nutzung von Geräuschen (wie etwa Pferdewiehern) oder verfügbaren Gegenständen (die auf der traditionellen Bühne auf ein Minimum reduziert sind).

Das Gleiche gilt auch für die spektakuläre Akrobatik ‚da‘ aus der Beijing Oper, sicher einer der Gründe für ihre besondere Popularität. Sie wird entsprechend auch in den Modellstücken beibehalten und spektakulär verarbeitet. Unvergesslich sind die ‚Landminenentschärfungstänze‘ in *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger* oder die ‚Säckeschleppstänze‘ in *Hafen*. Noch spektakulärer sind Szenen, die die Armee auf Skiern darstellen in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*. Eine der schönsten Szenen der Oper *Longjiangsong* (Szene 5) zeigt Jiang Shuiying und andere Mitglieder der Brigade, die einen menschlichen Damm gegen die Fluten setzen, während andere die durchbrochenen Stellen des Damms flicken. Auch hier werden die akrobatischen Fähigkeiten der Schauspieler in äußerster Perfektion vorgeführt: in wilden, rasend schnellen Überschlügen, Salti, Purzelbäumen, sich gegenseitig Brücken und Bocks bauend. Auch der vorangegangene Kampf um die Reisigbündel (Szene 4) erinnert deutlich an Elemente, die man aus kriegerischen Opern aus dem traditionellen Repertoire kennt: Er ist bestimmt von den typischen plötzlichen Zusammenstößen, Überschlügen und Salti und mehr oder weniger geschickten Ausrutschern, die intelligente, gute und böse Schauspieler in atemberaubendem Schauspiel klar markieren. Fast alle Modellopern enden mit oder finden ihren dramatischen Höhepunkt in einer Szene, die solche akrobatischen Aktionen enthält.

Und obwohl die revolutionären Beijing Opern häufig sehr viel textbestimmter sind als traditionelle Opern und in den Dialogen zur besseren Textverständlichkeit in Umgangssprache und nicht in der rezitierenden Lyrik der Beijing Oper (dem sogenannten ‚yunbai‘ 韻白) gehalten sind, so übernehmen sie doch bestimmte Elemente aus der traditionellen Deklamatorik (‚nian‘ 念), nicht zuletzt die etwa zwanzig verschiedenen Formen des Lachens und Lächelns: Tante Choes überlegenes Lachen den Amerikanern gegenüber (in *Angriff auf das Regiment Weißer Tiger*) und Yang Zirongs listiges Lachen, als er auf dem Tigerberg mit dem aus kommunistischer Gefangenschaft geflohenen Luan Ping konfrontiert wird, sowie das freundliche Lachen des Alten Ma (in *Hafen*), glücklich über seine Rückkehr an den

⁴⁴ Ebd., S. 188.

⁴⁵ Denton 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 anderer Modellopern bestätigt (vgl. Kirk A. Denton, *Model Drama as Myth: A Semiotic Analysis of Taking Tiger Mountain by Strategy*, in: *Drama in the People's Republic of China*, hrsg. von Constantine Tung et al., Albany 1987, S. 119-36, hier besonders S. 127).

alten Arbeitsort, sind Beispiele für den effektiven Einsatz dieser traditionellen Deklamatorik.

Auch in der Gestaltung der Arien und Instrumentalpassagen (,chang' 唱), werden wieder traditionelle Bedeutungsebenen für die semantische Wirkung der Modellopern genutzt. In der Beijing Oper gibt es zwei Arten von Melodien, ,erhuang' und ,xipi', die jeweils in unterschiedlichen Metren (,ban') vorkommen können. Der Gesang der ,erhuang'-Arien beginnt meist volltaktig und wird traditionell für reflektierende Arien und Selbstgespräche benutzt. Entsprechend singt in *Longjiangsong* Jiang 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') gestaltet. Dasselbe Muster wird in den anderen Modellstücken benutzt: Oma Li berichtet von der Vorgeschichte ihrer ,revolutionären Familie', die sich aus keiner Blutsbindung zusammensetzt, in einer ,erhuang'-Arie (Szene 5, *Die rote Laterne*), und Tante Sha in *Shajiabang* berichtet von den Schwierigkeiten in der alten Gesellschaft, ebenfalls im ,erhuang' (Szene 2).

Jiang Shuiyings Monolog-Arie in Szene 5 ist ein sogenannter ,erhuang daoban' und beginnt mit einer Zeile, die sie noch offstage singt (,Die Wellen, die gegen den Damm spülen, bummern wie mein Herz'), ein Effekt der traditionell benutzt wurde, um wichtige Personen anzukündigen⁴⁶ und der in allen Modellstücken mindestens einmal zur Vorführung des Haupthelden eingesetzt wird (z. B. in der 8. Szene von *Die rote Laterne*, in der Li auf das Schafott tritt, oder in der 5. Szene von *Mit Geschick den Tigerberg erobern*, als Yang Zirong auf den Tigerberg geritten kommt).⁴⁷ So werden diese Haupthelden deutlich als solche ausgewiesen. Als Jiang Shuiying schließlich sichtbar wird, steht sie vor einem roten Morgenhimmel (der auch ein fast nicht wegzudenkender Standard in solchen Szenen ist), sinniert zunächst stolz über die Helden der Drachenflussbrigade, die es geschafft haben, den Fluss zu dämmen (,ban: huilong, manban'), wendet ihre Gedanken dann den Dürregebieten zu (,ban: kuai sanyan'), um schließlich ihre Vermutungen über die falschen Machenschaften von Huang zu erörtern (,ban: yuanban'). 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 sie und erfüllt sie mit revolutionärem Stolz (,ban: erliu'). Die ganze Selbstreflexion ist als ,erhuang' gehalten, allerdings wird die Arie, je

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 131.

⁴⁷ Auch Jiang 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, *Longjiangsong* 1975, S. 22).

nach Text und Stimmung, in unterschiedlichen Metren (,ban'), also unterschiedlich schnell und langsam gespielt (eine ganz ähnliche Struktur hat A Qings Arie in *Shajiabang*, Szene 6, in der sie über die Schwierigkeiten, die versteckten Soldaten zu erreichen, sinniert und zwischen Hoffnung – unterstützt durch Gedanken an Mao und musikalisches Anklingen der Lobeshymne an ihn, *Der Osten ist rot* – und Verzweiflung hin- und herschwankt). Die hier und generell in den Modellopern verwandten Metren, das sogenannte ,banqiangti'-System, entstammen großenteils dem traditionellen Kanon, sind aber zum Teil, um des psychologischen Realismus willen, erweitert und zum Teil auch radikal verändert worden.⁴⁸ In Jiang Shuiyings Arie etwa 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, angeschlagen.⁴⁹

Eine ,fan erhuang'-Arie drückt traditionell besonders tragische Gedanken oder melancholische Erinnerungen aus. Entsprechend ist Jiang Shuiyings Arie (Szene 8), mit der sie die Brigadenmitglieder 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 Brigadenmitglieder ihre Häuser und zum Teil auch ihr Leben verloren hatten, eine ,fan erhuang'-Arie (*Longjiangsong*)⁵⁰. Auch Shuiyings Erschütterung über Li Zhitians Kurzsichtigkeit (er will nicht einsehen, dass die Drachenflussbrigade nun auch noch weitere Opfer bringen soll) wird wieder in einer ,fan erhuang'-Arie zum Ausdruck gebracht.

Die zweite Arienform der Beijing Oper, ,xipi', beginnt aufaktig, ist schneller und aufgeregter als die ,erhuang'-Arie und wird in spannungsreichen Szenen benutzt: Die Meldung über den Dambruch in *Longjiangsong* ist entsprechend als ,xipi kuaiban'-Arie gestaltet, also 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') 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, *Longjiang-*

⁴⁸ Klaus Michel, *Die Entwicklung der Peking-Oper im Spiegel der Auseinandersetzungen um das Theater in der Volksrepublik China von 1949 bis 1976*, S. 193-195, zur Verwendung realistischer Stimmfärbungen, siehe Renyuan Wang, *Jingju "yangbanxi" yinyue lungang [Die Musik der Modellopern]*, S. 60-61.

⁴⁹ Für eine ausführliche Beschreibung von Arienformänderungen in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*, vgl. Barbara Mittler, *Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: an Analysis of 'Taking Tiger Mountain by Strategy'*, in: *The World of Music. Special Issue, Traditional Music and Composition*, 45. Jg. (2003), H. 2, S. 53-81.

⁵⁰ *Longjiangsong* 1975, S. 309.

song).⁵¹ 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 *Longjiangsong*, Metrum: ‚sanban‘)⁵². Ähnliches finden wir wieder in anderen Modellopern: Ein ‚xipi kuaiban‘ ist die erregte Antwort Li Yuhes auf Hatoyamas Versuche, ihn zum Verräter zu machen (*Die rote Laterne*, Szene 6), ein ‚xipi kuaiban‘ ist auch Guo Jianguangs Arie kurz vor dem Angriff auf die Mitläufer der Japaner in Shajiabang (*Shajiabang*, Szene 8). Es zeigt sich hier also, dass die Nutzung der Arienformen in den Modellstücken im Großen und Ganzen traditionellen Gepflogenheiten entspricht. Damit behalten sie ihre altbekannte Suggestivkraft und zeigen dem bewanderten Publikum so 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, *Longjiangsong*)⁵³ oder als, in *Attacke auf das Regiment Weißer Tiger*, der clownhafte koreanische Überläufer sich voller Verwirrung und Schreck mit der kommunistischen Armee konfrontiert sieht (Szene 6). Die Schlagzeuge werden auch gemäß traditionellem Gebrauch genutzt, um die Gedanken und Emotionen der Protagonisten zu reflektieren – so etwa hören wir deutlich das unregelmäßige, aufgeregte Herzklopfen Jiang Shuiyings in ihrer Monologarie in Szene 5⁵⁴. Ganz besonders effektiv wird das Schlagzeug auch in Gesprächen eingesetzt, um z. B. das Erstaunen oder 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 ein Schloss zu opfern, eine Aussage, die Li Zhitian ebenso vor den Kopf stößt wie der an dieser Stelle eingefügte scharfe Schlagzeugeinwurf (Szene 2)⁵⁵. Auch der Streit um das Reisig ist von Schlagzeuginterpunktionen begleitet (Szene 4)⁵⁶, die hier effektiv Jiangs Position unterstützen, indem jede ihrer Aussagen und rhetorischen Fragen noch einmal kräftig durch einen, manchmal sogar zwei, Schlagzeugschläge betont wird.

⁵¹ Ebd., S. 224.

⁵² Ebd., S. 284.

⁵³ *Longjiangsong* 1972, S. 42.

⁵⁴ *Longjiangsong* 1975, S. 152-153.

⁵⁵ *Song of the Dragon River* 1972, S. 12.

⁵⁶ Ebd., S. 23.

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 fertig stellen? [SCHLAG]
Und wenn wir den Damm nicht fertig stellen und das Wasser in das Dürregebiet leiten, wie können wir dann die Aufgabe erfüllen, die uns die Partei aufgetragen hat? [SCHLAG SCHLAG]

Als schließlich, kurz vor Schluss, Li Zhitian sich auf Anraten Chang Fus und Huangs bereit erklärt, die Schleuse zu schließen und ruft: „*Schließen*,” erhebt sich ein veritabler Schlagzeugsturm, der lange unter einer Fermate ausgehalten wird. So wird die Spannung immer weiter erhöht, bis Jiang 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 3 punktierten Schlägen „[...] *wäre ein schlimmes Vergehen*,” gefolgt von immer schneller werdenden Tremoloschlägen (Szene 8)⁵⁷. Hier wird wieder ihre Autorität durch die Schlagzeugeinwürfe unterstrichen und die Gefährlichkeit der Situation durch das immer schneller werdende Schlagwerk betont. Ganz ähnlich effektiv eingesetzt wird das Schlagzeug in Tante Choes Streit mit dem amerikanischen Kommandeur (*Attacke auf das Regiment Weißer Tiger*, Szene 2), in der sie ihn als Verräter, Lügner und Heuchler beschimpft und sogar ohrfeigt, immer begleitet von passendem Schlagzeug.

Ungeachtet der zahlreichen und durchaus tiefgehenden Veränderungen, die an der Beijing Opernform im Rahmen der Reformen auch vorgenommen wurden und die ich hier nur andeute – allein auf musikalischer Ebene etwa durch die Erweiterung des Orchesters durch westliche Instrumente, durch Hinzunahme von chorischem Elementen (in *Longjiangsong* etwa in Szene 1, 4 und im Epilog, in *Hafen* durchgängig fast in jeder Szene), durch die Niederschrift des Notentextes als ‚Komposition‘, durch Leitmotive und musikalische Zitate, sowie die Nutzung musikalisch-semantischer (wie des ‚diabolus in musica‘ für negative Gestalten) oder -ikonographischer Elemente (wie das Auf- und Ab-Arpeggieren des Orchesters, um Wellen zum Ausdruck zu bringen)⁵⁸ aus der europäischen musikalischen Tradition

⁵⁷ *Longjiangsong* 1975, S. 306f.

⁵⁸ Wang (Renyuan Wang, *Jingju „yangbanxi” yinyue lungang* [Die Musik der Modellopern]) geht ausführlich auf diese Elemente ein, Mittler 1998 (*Mit Geschick den Tigerberg erobert: Zur Interpretation einer multiplen Quelle*, vgl. Anm. 1) gibt eine genauere Analyse solcher Elemente in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*. Mittler (Barbara Mittler, *A Continuous Revolution. Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Kapitel 1 *From Mozart to Mao to Mozart*; Kapitel 2 *The Sounds amidst the Fury*.) Buchmanuskript in Arbeit, hier besonders Kapitel 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 jiliu, ba xiang zhuyi* [Drei Hauptregeln der Disziplin und Acht Punkte zur Beachtung] benutzt werden, etwa als die Armee beim Bau des Damms hilft (*Longjiangsong* 1975, S. 88); 2. der ‚diabolus in musica‘ (übermäßige Quart bzw. verminderte Quint) für negative Gestalten benutzt

oder auch die Nutzung realistischer Effekte (wie das Pfeifen des Windes in der Sturmsszene in *Longjiangsong*, das Donnern des Gewitters in *Hafen* oder das Wiehern des Pferdes in *Mit Geschick den Tigerberg erobern*) und der Bühnenbilder und nicht zuletzt durch die Verfilmung, die ihrerseits gänzlich neue Stilebenen für die Opernkunst einführt, die allerdings bereits früh genutzt worden waren, war doch der erste chinesische Film auch eine Oper – führt dennoch der ebenso offensichtliche Rekurs auf Stilelemente und Symbole aus der Beijing Oper gleichzeitig mit ihrer massenhaften und ausschließlichen Verbreitung durch das Filmmedium zur Vertiefung des Verständnisses für die alte Kunstform Beijing Oper innerhalb der chinesischen Bevölkerung.

Beim Aufbau des neuen Systems kulturrevolutionärer Opernkunst griff man offensichtlich und in starkem Maße auf die Darstellungsformen der traditionellen Beijing Oper zurück, wenn man auch Elemente aus dem Sprechtheater, der europäischen Oper, dem Ballet und der europäischen Musik ebenfalls aufnahm.⁵⁹ Die Beijing Oper wurde in der Kulturrevolution also nicht wirklich zerstört, sondern lediglich, und auf durchaus gelungene Weise, weiterentwickelt und modifiziert.⁶⁰

wird, etwa in der Beschreibung von Huang durch Panshuima (*Longjiangsong* 1975, S. 275; ebenso im Vorspiel zu dieser Arie, ebd., S. 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 (*Longjiangsong* 1975, S. 125), ebenso in der Szene, in der Shuiying vorschlägt (Szene 6), gemeinsam die Mao-Geschichte von Norman Bethune zu lesen (*Longjiangsong* 1975, S. 235) und in der Schlusszene, als Shuiying Li wegen seiner Kurzsichtigkeit belehrt und dann von den großen Vorzügen der Befreiung berichtet (*Longjiangsong* 1975, S. 364); 4. das Auf- und Ab-Arpeggieren des Orchesters, die Wellen zum Ausdruck bringt, z. B. Szene 5 (*Longjiangsong* 1975, S. 193-94) und beim Öffnen der Schleuse, Szene 8 (*Longjiangsong* 1975, S. 368-69); 5. das Gegeneinanderlaufen des Wassers gegen die Menschen, die einen menschlichen Damm bilden, ausgedrückt wird in der Bewegung von Triolen gegen Achteln (Szene 5, *Longjiangsong* 1975, S. 202); 6. rennende Sechzehntelpassagen benutzt werden, um die herumrennenden Brigademitglieder zu lautmalen, als es gilt, den gebrochenen Damm zu stopfen (z. B. Szene 5, *Longjiangsong* 1975, S. 109-113); 7. synkopische Bewegungen komponiert sind, um die Ruckartigkeit der Sprengvorgänge zu beschreiben (Szene 7, *Longjiangsong* 1975, S. 253); 8. gezupfte Streicherstellen eingesetzt werden, um die Trockenheit der Dürregebiete zu beschreiben (Szene 6, *Longjiangsong* 1975, S. 280). All diese musikikonographischen und musiksemantischen Techniken lassen sich in den anderen Modellopern ebenfalls finden.

⁵⁹ Vgl. Barbara Mittler, „From Mozart to Mao to Mozart: Western Music and Modern China“, in: *World New Music Magazine*, 12. Jg. (2002), S. 36-51.

⁶⁰ Vgl. Renyuan Wang, *Jingju "yangbanxi" yinyue lungang [Die Musik der Modellopern]*, S. 56-57, 134 und passim. Nach Meinung von Elizabeth Wichmann (*Traditional Theater in Contemporary China*, S. 194-195): „[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 Verstärkungseffekt des chinesischen operativen Effekts werden seiner Meinung nach durch zitathafte Melodien und

4. Epilog: Variationen des ‚nationalen Stils‘ nach der Kulturrevolution

Damit sind die Modellstücke ein Beispiel dafür, wie chinesische musikalische Identität oder der sogenannte ‚nationale Stil‘ im 20. Jahrhundert praktiziert wurde. In der Tat ist aber der ‚nationale Stil‘ einer Komposition bis zum heutigen Tag eines der häufigsten Schlagworte in Debatten über Chinas Neue Musik, die sich nicht zuletzt in Veranstaltungen wie dem im November 2003 abgehaltenen sogenannten *Chinese Composers Festival* in Hong Kong niederschlagen.⁶¹

Da sich der Einzug der neuen europäischen Musik Anfang des 20. Jahrhunderts in China zunächst als ein fundamentaler Bruch mit den eigenen musikalischen Traditionen präsentierte, ist es vielleicht nicht verwunderlich, wenn in dessen Folge der Ruf nach ‚nationalem Stil‘ in der sich nun formierenden, am ‚barbarischen‘ Vorbild orientierten, neuen chinesischen Musik immer wieder laut wird. War das Pochen auf eine chinesische musikalische Identität also zunächst ein Versuch der ‚Selbstbehauptung‘, so ist aber auch das ausländische Publikum nicht frei von der Forderung nach ‚nationalem Stil‘ in neuer chinesischer Musik: Nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Chinas finden Musikkritiker chinesische Kompositionen defizient, wenn sie nicht ‚nationale Duftmarken‘ enthalten. Es ist kein Zufall, dass es ein Ausländer war (Alexander Tscherepnin), der 1934 in Shanghai den ersten Wettbewerb für *Klavierstücke im chinesischen Stil* ausschrieb. Tscherepnin 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.*⁶²

Um Dinge musikalisch gut zu sagen, mussten und müssen chinesische Komponisten ihre nationale Identität hörbar machen. Für die jungen Komponisten der sogenannten ‚xinchao‘ [‚neue Welle‘]⁶³, deren Werke zunehmend im Ausland rezipiert werden, ist ‚nationaler Stil‘ sogar geworden zu einer

durch erhöhte Flexibilität bei Modulationen erlangt (Renyuan Wang, *Jingju "yangbanxi" yinyue lungang [Die Musik der Modellopern]*, S. 33-37, 74 und 99).

⁶¹ Vgl. Daniel Law & Chan Ming Chin (Hrsg.), *Proceedings of The Symposium at the 2003 Chinese Composers' Festival*, Hong Kong 2004.

⁶² Alexander Tscherepnin, *Music in Modern China*, in: *Musical Quarterly*, 21. Jg. (1935), H. 4, S. 391-400, hier S. 399.

⁶³ Vgl. hierzu Anguo Wang, *Wo guo yinyue chuanguo [Das musikalische Schaffen in unserem Land]*, in: *Zhongguo Yinyuexue [Chinesische Musikwissenschaft]*, 1. Jg. (1986), S. 4-16; Jinmin Zhou, *New Wave Music in China*, PhD dissertation University of Maryland 1993.

*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 signified Western-style music and art.*⁶⁴

Ralph Croizier nennt dasselbe Phänomen im Bereich der modernen chinesischen Kunst die „*silk fan attitude*“ der westlichen Kritiker und kritisiert: „*This may be good for the international market in Chinese art, but it is bad for modern Chinese art history.*“⁶⁵

Xian Xinghai (1905-1945) konnte einst zum ‚Volkskomponisten‘ gekrönt werden, weil er eine besondere Verschmelzung chinesischer und westlicher musikalischer Elemente in seiner Musik verwirklichte, die den Konzepten Mao Zedongs entsprach. Und genauso, eben 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 (und 1997 zur Übergabe Hong Kongs von der Regierung der Volksrepublik China) bekommen. Ihren Erfolg verdanken beide Komponisten, Tan wie Xian, ihrem Einsatz für einen chinesischen ‚nationalen Stil‘.

Und wie klingt nun dieser ‚nationale Stil‘? Auf diese Frage gibt es so viele Antworten, dass man einige Monate zusammensitzen und Musik anhören könnte. Zwei Kategorien seien hier nur stellvertretend genannt: 1. die stilisierende Übernahme chinesischer traditioneller Elemente, wie sie z. B. in den Modellstücken der Kulturrevolution praktiziert wird und 2. die radikalisierte Übernahme solcher Elemente, wie sie in den Kompositionen der ‚xinchao‘-Generation zu finden ist. Zu 1: Es entwickelt sich, bereits in den ersten Jahrzehnten chinesischer Kompositionstätigkeit ein Stil, der sich mit dem Begriff ‚pentatonische Romantik‘ umschreiben lässt. Sowohl auf dem Festland als auch in Taiwan war dieser Stil lange Zeit der politisch orthodoxe Stil.⁶⁶ In Kompositionen dieses Stils werden pentatonische Melodien, seien sie authentisch oder Stilimitate, in einen von der erweiterten funk-

tionalen Harmonik der Spätromantik vorgegebenen Rahmen eingepasst. Dabei wird der originale Duktus des Volksliedes, der Opern- oder der Instrumentalmelodie, der durch mikrotonale Veränderungen, variierende Verzerrungen 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.

Typisch für diesen Stil und ganz besonders bekannt ist das nach chinesischen Opernmelodien 1959 komponierte virtuose *Schmetterlingsviolinkonzert*, das kritisiert wurde, wegen seines Inhalts (eine Liebesgeschichte), aber sicher nicht wegen seines Stils, der dem der Modellstücke durchaus entspricht, was ohrenfällig wird, wenn man dieses Violinkonzert mit dem Klavierkonzert vom *Gelben Fluss*, 1969 nach der 30 Jahre früher entstandenen Kantate Xian Xinghais komponiert und zum Modellstück gekrönt, vergleicht. In beiden Fällen ist das Klangergebnis eine nach westlichen Standpunkten bereinigte und bereicherte und damit in gewisser Hinsicht dem Exotismus verwandte Musik, der man die chinesischen Wurzeln aber immer noch – und plakativ deutlich – anhört.⁶⁷ Die Affinität vieler 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.

Zu 2: 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) 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.

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 stilisierenden oder pentatonisch-romantischen Version ist, dass diese direkt am chinesischen Modell entwickelten Techniken nicht in einen aus dem 19. Jahrhundert stammenden Kompositionsstil eingepasst werden, sondern in den 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 – und zwar aus eigener musikalischer Praxis und Anschauung – als auch die der westlichen Avantgarde.

⁶⁷ In einer Hörerbefragung, die ich im Rahmen der Forschungsarbeiten zu Mittler (ebd.) durchführte, wurden alle Kompositionen des pentatonisch-romantischen Stils sofort als ‚chinesisch‘ erkannt – und zwar vor allem auch von chinesischen Hörern!

⁶⁴ Barbara Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949*, S. 284.

⁶⁵ Ralph Croizier, *Art and Society in Modern China – A Review Article*, in: *The Journal of Asian Studies*, 49. Jg. (1990), H. 3, S. 586-602, hier S. 593.

⁶⁶ Man vergleiche nur Kompositionen wie Ding Shandes (FL 1911-) *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 TW 1934-). In Hong Kong und in den letzten 10-15 Jahren, die auch auf dem Festland vom Kommerz geprägt waren, war es dieser Stil, mit dem sich Komponisten ihr Publikum noch erkaufen konnten: Das zeigen Kompositionen wie Chen Yonghuis (HK Chan Wingwah 1954-) homophon strukturierte *Symphony No. 4 – Te Deum* (1992) oder Xiang Mins (FL 1967-) *Haitian-Day at the Sea* (1992), in dem die Anklänge an Bedrich Smetanas (1824-1884) *Moldau* offensichtlich sind. All diese Kompositionen und Komponisten werden in Mittler, *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, China and the People's Republic of China since 1949* und Mittler, *Mirrors & Double Mirrors: The politics of Identity in New Music from Hong Kong and Taiwan*, in: *Chime*, 6. Jg. (1996), H. 9, S. 4-44, besprochen.

Wenn diese chinesischen Komponisten Techniken der zeitgenössischen Musik, wie Mikrotonalität, die Polyrythmik 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, die sie vornehmlich aus den Erfahrungen der Kulturrevolution (als Landverschickte oder in Propagandaensembles, die die Modellstücke aufführten, und eben nicht als für kurze Zeit zur Feldarbeit geschickte Studierende einer primär nach europäischen Standards ausgerichteten Musikhochschule) kannten, in der Neuen Musik aus dem Westen wieder.

Der große Graben zwischen den Praktiken der neuen Musik aus fremden Ländern, die Ende des 19. Jahrhunderts ihren Einzug in China hielten, und Chinas eigener Tradition hat sich somit in der Musik der ‚xinchao‘-Generation geschlossen. Ihre neue chinesische Musik, die geprägt ist von der Erfahrung der Kulturrevolution, ist offensichtlich eben nicht das Resultat einer zerstörten Tradition, im Gegenteil: In diesen Stücken wird irgendwo 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.*