

Pop- und Rockmusik in China

von Günter Kleinen

unter Mitarbeit von Damaris Georgi, Katrin Westerholdt und Christa Zierdt



Kaiserpalast in der Verbotenen Stadt in Peking

In der gegenwärtigen didaktischen Diskussion sind multikulturelle Themen und Betrachtungsweisen bisher noch spärlich gesät. David J. Elliott (1995) liefert in seiner Neuen Philosophie der Musikerziehung eine plausible Argumentation für den Einbezug auch fremder Musikkulturen in den Unterricht. Er sagt: „Musikerziehung ist ihrem Wesen nach multikulturell ... Wenn Musik aus einer Verschiedenheit von Musikkulturen besteht, dann ist Musik notwendig multikulturell. Und wenn der Musik das Multikulturelle zu eigen ist, dann muss auch Musikerziehung ihrem Wesen nach multikulturell sein ... Als deskriptiver Terminus bezieht sich das Wort multikulturell auf die gleichzeitige Existenz ungleicher sozialer Gruppen in einem gemeinsamen sozialen System. In diesem Sinn bedeutet der Terminus schlicht kulturell vielfältig oder pluralistisch. Aber mul-

tikulturell hat auch einen wertenden Sinn. Das Wort vermittelt ein soziales Ideal; eine Politik der Unterstützung für den Austausch zwischen verschiedenen sozialen Gruppen mit dem Ziel, alle Beteiligten reicher zu machen, indem sie die Integrität der übrigen respektiert und schützt“ (Elliott 1995, 207 – Übersetzung von G. K.). Ein Thema wie „asiatische Musik“ oder – enger gefasst – „chinesische Musik“, das bei Lehrern wie Schülern auf ein lebhaftes Interesse stoßen könnte, ist sehr umfassend und verlangt eine gründliche Beschäftigung über einen längeren Zeitraum, bedenkt man deren reichhaltige, aus dem Altertum bis in die Gegenwart reichende Tradition. Ein Unterricht verlangt daher zuerst einmal ein Studium, wie es die Ethnomusikologie oder Vergleichende Musikwissenschaft anbietet. Immerhin könnte man sich in den heute vorliegenden Standardwerken

leicht informieren (vgl. Gimm & Liu 1995, Oesch 1984, Reinhard 1956, Stoll 1987), immer mehr chinesische Musik liegt auf Tonträgern vor (am bekanntesten die CDs von HUGO-Productions), und nicht zuletzt kann man im Fernsehen journalistische Features über China, chinesische Lebensgewohnheiten und Kultur sehen, beispielsweise Dokumentar- und Spielfilme über das chinesische Schattentheater, den Zirkus, die Pekingoper, aber auch über das Leben unter den heutigen Bedingungen und über aktuelle Entwicklungen wie die der Popmusik in China. Das ist ein weites Feld, und die Reichhaltigkeit dieser Kultur wäre zu schade, um im Sinne einer Häppchenkost in einer oder zwei Doppelstunden verpeist zu werden.

Der Beitrag ist ein kleiner Ausschnitt aus einem insgesamt dreisemestrigen Projekt im Rahmen der Ausbildung von Musikleh-

ren an der Universität Bremen. Dieses Projekt umfasste zahlreiche theoretische, aber auch musikpraktische Bausteine. Sich einer total fremden Kultur anzunähern, erfordert die Einfühlung in ganz besondere geographische und klimatische Verhältnisse, in historische und politische Situationen, in religiöse, philosophische und kulturelle Gewohnheiten, nicht zuletzt in eine fremde Musik, die unter völlig andersartigen Bedingungen entstanden ist als unsere eigene. Letzteres kann nur gelingen, wenn auch praktische Versuche mit originalen Musikalien und auf Originalinstrumenten einbezogen werden. Daraus entstand die Idee eines motivierenden multikulturellen musikalischen Studios, die hier nicht weiter dargestellt werden kann (siehe Kleinen 1996). Für uns war die Kultur Chinas noch weitgehend fremd und verschlossen, wobei es gewisse Vorverständnisse gab, wie zum Beispiel das Stereotyp von den typisch chinesischen Melodien in europäischen Werken oder die Kenntnis einiger Sportarten und deren oberflächliche Interpretation, oder die Bekanntschaft mit der chinesischen Küche in den China-Restaurants und ähnliches. Daher war es zuerst einmal nötig, allgemeine Informationen über das Land, die Geschichte, Philosophie usw. zu erhalten. Was das Verstehen der für uns so fremdartigen asiatischen Musik betrifft, war es wichtig, sich langsam an ihren Klang und ihre Bedeutungen zu gewöhnen, um ein Verständnis entwickeln zu können. Durch die Auseinandersetzung mit zahlreichen Beispielen unterschiedlicher Musikstile wie Volksmusik, Oper, religiöse Musik, traditionelle Musik und Rockmusik haben wir schließlich einen Zugang zur Kultur und deren Vielfalt erhalten können. Außerdem hatten wir die Gelegenheit, unser Interesse und unsere Kenntnisse durch Gastvorträge zu Themen der asiatischen Musikkultur (teilweise von Chinesen selbst gehalten), die Teilnahme an einem Workshop über das chinesische Schattenspieltheater, das Anschauen einer Schattentheatergruppe aus Java und durch eigenes Experimentieren mit traditionellen chinesischen Instrumenten zu vertiefen. Auf dieser Grundlage standen wir vor der Aufgabe, einen Teil dieser Erfahrungen einer Schulklasse weiterzuvermitteln. Durch unsere gemeinsamen Interessen besonders an der Peking-Oper, der Politik und der Entwicklung der chinesischen Rockmusik fanden wir als Gruppe zusammen. Wir wollten aufgrund der Themenschwerpunkte in die Oberstufe gehen und haben uns nach reiflicher Überlegung entschlossen, doch nicht nur einen oder zwei Themenbereiche zu vertiefen, sondern einen ebenso breiten Überblick über die chinesische Kultur zu geben, wie wir ihn bekommen hatten. Aus Zeitgründen mussten Themen der fernöstlichen Philosophie leider außen vor bleiben – dies aller-

dings in Absprache mit der Mentorin, da diese unser Thema weiter fortführen wollte und dann auch die philosophischen Grundlagen zu behandeln versprach.

In diesem Beitrag soll lediglich ein Baustein aus dem Projekt vorgestellt werden: Pop-/Rockmusik in China. Dazu vorab einige grundlegende Informationen (siehe auch Material 1).

Zur Entwicklung der traditionellen Musik in China

Die frühesten Zeugnisse chinesischer Musik stammen aus dem 16. bis 11. vorchristlichen Jahrhundert, der Shang-Dynastie. Es wurden Darstellungen verschiedener Instrumente gefunden, die sich auf diese Zeit zurück datieren lassen, z. B. Klingsteine, Glocken und Flöten aus Knochen und Orakelschriften.

Zudem kam es in dieser Zeit zur Entwicklung getrennter Schriftzeichen für Musiker und Magier. Dennoch wurde Musik hauptsächlich bei rituellen Zeremonien als magisches Mittel zur Beeinflussung der menschlichen Lebensumstände eingesetzt. Die wichtigsten Kenntnisse über chinesische Musik der Zhou-Dynastie, 1050–149 v. Chr., stammen aus zwei der fünf konfu-

zianischen Schriften, dem „Buch der Lieder“ (Shi-jing) mit 305 teilweise heute noch gesungenen Hymnen und dem „Buch der Sitte“ (Li-Ji). Hier werden die Musikinstrumente nach acht Kategorien geordnet, entsprechend den Materialien, aus denen sie gefertigt sind: Metall, Stein, Leder, Seide, Holz, Bambus, Kürbis und (Ton-) Erde. Damals schon waren über 70 verschiedene Instrumente bekannt. Musik begleitete höfische Zeremonien, rituelle Prozessionen und diente als gezieltes Mittel zu Staatsführung und zur Erziehung. Zur Überwachung des richtigen Musikgebrauchs wurden staatliche Musikämter eingerichtet. Konfuzius (551–479 v. Chr.), der chinesische Gelehrte und Meister, verfasste Theorien über das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zur Gesellschaft. Die Musik war für ihn ein Mittel zur Ordnung der Verhältnisse im Staat wie im Persönlichen. In die kurze Regierungszeit der Qin-Dynastie, 221–206 v. Chr., fiel die Verbrennung vieler konfuzianischer Schriften und alter Musikinstrumente. Erst in der Han-Dynastie, 202 v. Chr.–220 n. Chr., setzte sich die konfuzianische Lehre wieder durch. 112 v. Chr. wurden neue Musikämter geschaffen. Die Tang-Dynastie, 618–907 n. Chr., ist als goldenes Zeitalter der Künste in die Geschichte eingegangen. Sie war gekenn-

MATERIAL 1

Chronik zur historisch-politischen Entwicklung

Die Geschichte Chinas wird traditionsgemäß bis ins Jahr 1911 nach Dynastien gegliedert. Die Geschichtsschreibung reicht bis ins 21. vorchristliche Jahrhundert zurück. Quellen und Funde belegen, dass schon seit der Shang-Zeit (16.–11. Jahrhundert v. Chr.) Staatswesen existierten, wobei China in viele kleine Fürstentümer und Feudalstaaten mit isolierten lokalen Kulturen untergliedert war.

221 v. Chr. kommt es unter Qin Shi Hangdi zu einer Reichseinigung, eine Volkszählung wird durchgeführt, ein Grenzwall, später zur chinesischen Mauer ausgebaut, entsteht, außerdem werden Maße und Gewichte standardisiert, sowie eine einheitliche Währung eingeführt.

Die weiteren Dynastien lauten:

Qin-Zeit (221–206 v. Chr.)

Han-Zeit (206 vor bis–220 nach Chr.)

Ming-Zeit (1368–1644).

1644 erobern, aus dem Norden kommend, die Mandschuren den Thron und begründen die Qing-Dynastie (1644–1911).

Im 19. Jahrhundert dringen die westlichen Nationen nach China vor. 1839/1840 erzwingt die britische Marine den Opiumkrieg. Als Folge muss China Hongkong an Großbritannien abgeben. Russland dehnt Zentralasien und Sibirien aus, Japan erhält Korea und Taiwan.

1911 entmachten republikanische Revolutionäre die Qing. Sun Yat-sen (Anhänger der Hundert-Tage-Reform) bildet in Nanking eine provisorische Regierung.

1912 finden die ersten Wahlen statt, die Republik China unter Führung der Guomindang entsteht.

Im Januar 1949 wird Peking von den Kommunisten eingenommen, und Mao ruft die Volksrepublik China aus.

Ab Mitte der 80er Jahre tritt eine Öffnung der Wirtschaft in Richtung Westen ein. 1989 kommt es in Peking zum Massaker auf dem Tiananmen-Platz. Auf diesem „Platz des Himmlischen Friedens“ werden am 4. Juni 1989 Hunderte protestierender Studentinnen und Studenten durch die Volksbefreiungsarmee umgebracht.

zeichnet durch die Erweiterung des Instrumentariums durch Kontakte und Austausch mit den Nachbarvölkern. Die Qin entwickelte sich zum edelsten Instrument, das in der Regel den Gebildeten vorbehalten war. Aus dieser Zeit stammen auch die ersten Notationen chinesischer Musik. Bis dahin wurde die Musik mündlich vom Lehrer auf den Schüler überliefert.

In der Song-Dynastie, 960–1279 n. Chr., bildeten sich die ersten Formen des traditionellen Musiktheaters heraus. In der Ming-Dynastie, 1369–1644 n. Chr., kam es zur Entwicklung der bedeutendsten chinesischen Opernstile. Damit trat der bisherige Charakter der chinesischen Musik als reine Instrumentalmusik in den Hintergrund.

Die Peking-Oper, wie sie bis auf den heutigen Tag ausgeführt wird, entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also während der letzten Dynastie der Qing (1644–1911).

Nach dem Ersten Weltkrieg begann in China die Aneignung europäischer Musikstile. Dadurch geriet zeitweilig die traditionelle chinesische Musik in den Hintergrund.

Zur Zeit der Kulturrevolution (1966 bis 1976) waren westliche Instrumente und westliche Musik verboten, auch die eigenen chinesischen Traditionen wurden von Elementen des Feudalstaats „gereinigt“. Traditionelle Musik überlebte nur in kleinen, geographisch abgeschlossenen Gebieten. Die Musik wurde zur Propaganda der neuen kommunistischen Ideale genutzt. Westliche Stilelemente fanden durch das Filter des sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung Eingang in eine propagandistische Musik, die die Ideale der Kulturrevolution an die Bevölkerung herantragen sollte.

In neuerer Zeit rekonstruiert man die alte Hof- und Sakralmusik, vor allem aus der Tang- und Ming-Zeit. Auch der traditionellen Volksmusik verhilft man zu neuem Leben.

Das chinesische Tonsystem

Im Mittelpunkt des alten chinesischen Tonsystems stand der Kammerton Huang-dschung. Huang-dschung heißt „gelbe Glocke“ und geht der Überlieferung nach auf ein Bambusrohr zurück, welches die Länge eines chinesischen Fußes hatte. Jedoch lassen sich von einem Blasinstrument keine 12 Quinten ableiten, die zu einem geschlossenen Zirkel führen, der Grundlage für ein Tonsystem sein könnte. Das einzig sichere Mittel dazu ist auch in China das Saiteninstrument. Auch wenn die Töne auf Pfeifen geblasen wurden, waren diese an die Stimmungsverhältnisse der Saiteninstrumente angepasst.

Die Quintreihe führte zur Entstehung der Pentatonik. Auf typisch chinesische

Weise wurde dieser Vorgang symbolhaft gedeutet und mystifiziert. Die Yang-Pfeife stand für das Männliche, die Yin-Pfeife für das Weibliche. Ton c = Mann, Ton g = Frau, Ton d = Sohn, Ton a = Frau des Sohnes, Ton e = Sohn der Frau des Sohnes. Dieser „Enkel“ darf nun mit Rücksicht auf den Wohllaut nicht mehr „heiraten“. Halbtöne wurden vermieden, da sie mehr auf die Sinne und nicht auf die Seele wirkten. Musik sollte ja stets zur Verinnerlichung, zur Ruhe und Statik der Seele führen, nicht zu ihrer Ekstase.

Durch Einflüsse der Nachbarländer im Norden und Westen fand die Siebentönigkeit der Skalen in China Eingang. Häufig wurden außerdem in die kleinen Terzen Zwischentöne eingeschoben. Diese Erweiterung der Pentatonik blieb jedoch regional begrenzt.

Durch Transposition der pentatonischen Grundskala – c, d, e, g, a – auf jeden der einzelnen Töne erhält man fünf Modi. Diese Modi wiederum konnten auf die zwölf natürlichen Halbtöne verschoben werden, so dass sich eine Anzahl von sechzig pentatonischen Tonarten ergab, die aber nur theoretisch existieren.

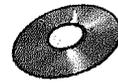
Viel ohrenfälliger ist die ausdrucksvolle Gestaltung des einzelnen Tones durch eine Fülle von Möglichkeiten (viele Arten von Vibrato bzw. Tremolo, Verzierungen, Glissandi usw.), wobei in der asiatischen Musik generell ein „Ton“ auch im Sinne einer umfangreicheren, komplexen melodischen Einheit aufgefasst wird.

Mehrstimmigkeit ist in der chinesischen Musik nicht im Sinne von harmonischer Mehrstimmigkeit zu verstehen. Sie entsteht durch das lineare Zusammenspiel mehrerer Instrumente aus verschiedenen Klangkategorien. Oft wird dabei ein Melodieinstrument oder eine Stimme von anderen Instrumenten begleitet. Die Begleitinstrumente haben in ihrer Ausführung soviel Freiheit, dass durch Verzierungen und rhythmische Verschiebungen der Eindruck von Mehrstimmigkeit entsteht, obwohl alle im Prinzip dieselbe Melodie spielen.

Die rhythmischen Strukturen entstehen im melodischen Fluss eines Musikstückes durch den Interpreten. So fällt selbst notierte Musik im Moment des Musizierens stets neu aus, das heißt auch mit starken Veränderungen in Tempo, Metrum und Rhythmus.

Insgesamt gesehen ist chinesische Musik gekennzeichnet durch die – zuweilen erweiterte – Pentatonik, den linearen melodischen Fluss, das Material des Instrumentes, den Artikulationswillen des Interpreten, das Zusammenspiel unterschiedlicher Instrumente und der Klanggebung und Gestaltung des einzelnen „Tones“.

Aber auch eine ausdrucksstarke Symbolik ist für chinesische Musik bezeichnend. Zu den drei Variationen über die Pflaumenblü-



te (siehe HB 12) führt Manfred Dahmer (1985, 48 f.) aus: „Der Überlieferung nach soll es sich

hier um eine Flötenmelodie aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. handeln ... Die Pflaumenblüte ist ein beliebter Gegenstand der traditionellen chinesischen Malerei. Sie ist Symbol für die schöpferische Kraft und Fruchtbarkeit, denn die schwarzen, scheinbar leblosen Zweige bringen bereits in Kälte und Schnee eine große Anzahl von zarten Blüten hervor. Pflaumenblüten symbolisieren daher das Wiedererwachen der Natur, den Beginn des neuen Jahres. Die Kraft des Yang wohnt ihnen ebenso inne wie die des Yin, denn Farbe, Form und Zartheit der Blüte stehen auch für weibliche Schönheit.“ Weiterhin erläutert Dahmer, dass die Zartheit auch als Empfindsamkeit gedeutet werden kann, was an einer Geschichte illustriert wird: „Wan Ziliang, ein berühmter Qin-Spieler, bekam einmal eine Qin, die – Farbe und Aussehen nach – von hohem Alter sein musste. Jedes Mal, wenn er sie spielte, erhob sich ein sanfter Wind im Hof, und die Pflaumenblüten bewegten sich und tanzten. Wang Ziliang seufzte und sprach: Diese Blüten verstehen nicht nur die Worte, sie sind sogar fähig, die Musik zu verstehen.“

Pop- und Rockmusik Die Anfänge

Die ersten „neuen“ Lieder, die das Festland erreichten, sind die während der „Volksliedbewegung der Hochschulen“ Mitte der siebziger Jahre in Taiwan entstandenen Campuslieder. Nach jahrelangem Konsum vorwiegend amerikanischer Popmusik, bedingt durch die Stationierung US-amerikanischer Truppen auf Taiwan, begannen Studenten und Musiker in dieser Zeit erstmals mit dem Komponieren eigener Popmusik, d. h. dem Beschreiben ihrer Gefühle, Situationen und Sehnsüchte. Die Musik entsprach einer Mischung aus amerikanischer Countrymusik, Liebeslied und chinesischem Volkslied, wobei der Gesang häufig von Klavier oder Gitarre begleitet wurde, ganz im Stil von Donovan oder Bob Dylan. Besonders beliebt war das Campuslied *Ganlanshu* (Der chinesische Olivenbaum) (siehe Material II). Der Text spiegelt den Wunsch nach fernen Orten wieder. Dieser Wunsch des Kennenlernens der über die Grenzen des eigenen Landes hinausgehenden Welt artikulierte eine eng mit der Reformpolitik verknüpfte Hoffnung. Überdies symbolisiert der Olivenbaum den Frieden. Parallel dazu entstanden Texte, die die Verbundenheit mit dem Festland ausdrücken, wie z. B. *Long de chuanren* (Die Jünger des Drachen) (siehe Material III). Seinerzeit war die Taiwanerin Deng Lijun die bekannteste Sängerin. Ihre Lieder waren ähnlich wie die der „Beatles“ im

Westen für eine ganze Generation chinesischer Jugendlicher prägend.

Erste Rockelemente (Mitte 80er Jahre)

Die LP *Lang* (Wolf) (siehe Material IV) von Qi Qin trug die ersten Rockelemente in der VR China und begeisterte seit 1985 die Jugendlichen im ganzen Land. Der von einem langsamen und kräftigen Rhythmus getragene Text spricht die Situation vieler Jugendlicher an, die in der sich rasch ändernden Welt einsam und mutig umherstreifen, gleichzeitig aber ausdauernd und besonnen auf den Augenblick des Zupackens, d. h. auf ihre Gelegenheit, warten.

Konzerte westlicher Musikgruppen

Ein Faktor, der den Umgang mit Pop- und Rockmusik entscheidend beeinflusste und vorantrieb, waren die ersten Konzerte westlicher Musikgruppen auf dem chinesischen Festland, angefangen mit dem Countrysänger John Denver, der traditionell irische Musik spielenden Gruppe The Chieftains und den Synthesizerklängen von Jean-Michel Jarre. 1985 begann mit den Konzerten der englischen Popgruppe Wham eine regelrechte Pop-Euphorie. Das Konzert wurde zu einem Erfolg, weil es die Gelegenheit

bot, an einem westlichen Konzert teilzunehmen und dort die Freiheit des ausgelassenen Tanzens zu genießen. Bei einem 1986 im Shanghai-Stadion durchgeführten Konzert des Surfrock-Duos Jan (Berry) and Dean (Torrence) kam es allerdings aufgrund „unerlaubten Tanzens“ zu handgreiflichen Auseinandersetzungen mit dem Sicherheitspersonal. Der Unmut über die Tatsache, dass nicht einmal diese Freiheit gewährt wurde, verband sich mit den gleichzeitig aus Hafei eintreffenden Meldungen über studentische Demonstrationen und ließ nun auch in Shanghai die Studenten auf die Straße gehen, um die Langsamkeit politischer Reformen und die Korruption innerhalb der Partei zu kritisieren, auch um für die Verbesserung der Lebens- und Studienbedingungen zu demonstrieren.

1987 konnte die aus Köln stammende Rockgruppe BAP einige Konzerte in der Volksrepublik China geben. Offiziell und bewusst als Demonstration der Öffnungs- und Reformpolitik eingeladen, waren Konflikte auch hier kaum zu vermeiden. So musste z. B. der Ausdruck Rock'n'Roll auf den Konzertplakaten mit dem allgemeiner klingenden Begriff „Moderne Musik“ überklebt werden. Weitaus provokativer waren jedoch die bei den Ansagen von Bandleader Wolfgang Niedecken auftretenden „Übersetzungsfehler“, durch die bereits die Begrüßungsformel „Guten Abend Peking“ in die chinesische Regel

„Es ist verboten, während des Konzertes aufzustehen, zu tanzen oder laut mitzuklatschen“ umgedeutet wurde. Demzufolge blieb der Applaus zaghaft ...

Tongsu-Musik

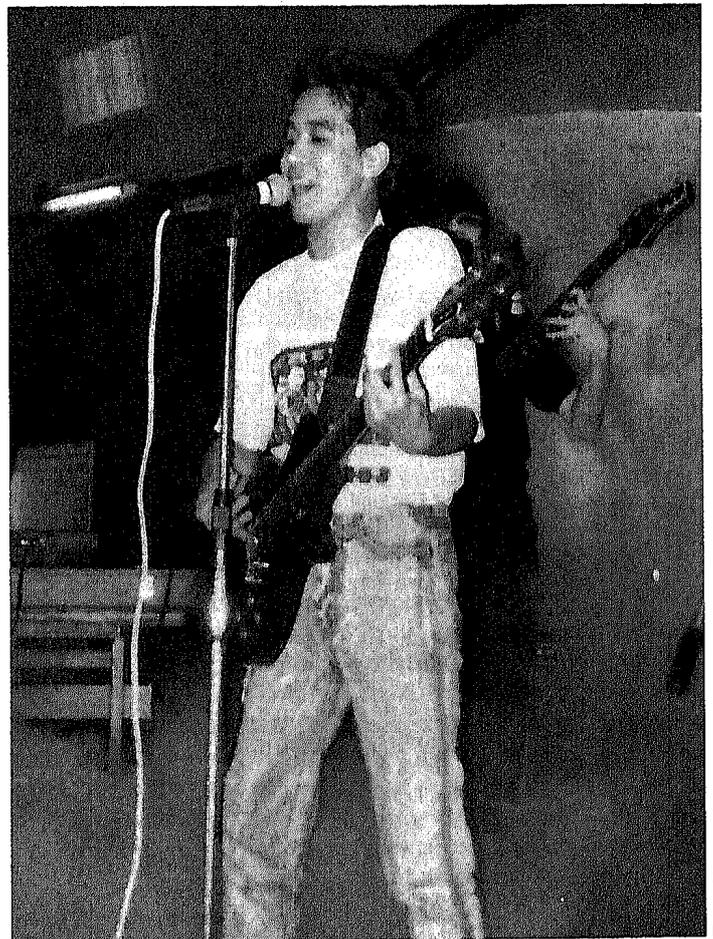
Unter dem Einfluss der Campus-Lieder konnte sich bereits 1978 die erste Generation chinesischer Schlagersänger und -sängerinnen des „Neuen Zeitalters“ durchsetzen. Ende der siebziger Jahre gelang es Zhu Fengbo, verschiedene musikalische Elemente in die neue Tongsu-Musik zu integrieren und damit einen Musikstil zu kreieren, der weder „einheimisch“ noch „westlich“ war. Er war eine Mischung aus chinesischem Volkslied, chinesischen Gesangstechniken und westlichem Klang bzw. Instrumentarium, z. T. verbunden mit einem die KPCh und auch Mao Zedong besingenden Text.

1979–80 wurde die Gangtai-Musik durch die spürbare Popularität der Tongsu-Musik kurzfristig verdrängt. Andere Gründe für diese Entwicklung dürften jedoch auch die Propaganda gegen die Gangtai-Musik und der deutlich niedrigere Preis für die Kassetten VR-eigener Tongsu-Musik gewesen sein.

1984 gewann Zhang Hang bei einem Gitarrenwettbewerb in Shanghai den ersten Preis und nahm anschließend eine Kassette auf, die sich in Kürze ca. 700.000 mal



Tongsu-Sängerin Hu Yu



Zhu Xiaomin mit seiner Band, 1990

Campuslied

Ganlanshu

(Der chinesische Olivenbaum)

Frage nicht, wo ich herkomme,
meine Heimat liegt in weiter Ferne.
Warum ziehe ich so herum, ziehe herum an
weit entfernten Orten, ziehe herum?
Wegen der in der Luft kreisenden kleinen
Vögel,
wegen der zwischen den Bergen leicht da-
hinplätschernden kleinen Bäche,
wegen der unendlich weiten Wiesen und
Felder,
ziehe ich herum an weit entfernten Orten,
ziehe ich herum.
Aber auch wegen des Olivenbaums aus mei-
nem Traum,
wegen des Olivenbaums.
Frage nicht, wo ich herkomme,
meine Heimat liegt in weiter Ferne, warum
ziehe ich herum, warum ziehe ich herum an
weit entfernten Orten,
wegen des Olivenbaums aus meinen Träumen.

(Steen 1996, 62 f.)

Long de chuanren

(Die Jünger des Drachen)

Im weiten Osten gibt es einen Fluss, sein Na-
me ist Chang Jiang (Yangtse)
im weiten Osten gibt es einen Fluss, sein Na-
me ist Huang He (Gelber Fluss).
Obwohl ich die Schönheit des Chang Jiang
niemals sah,
im Traum schwamm ich oft in seinem Wasser.
Obwohl ich die Kraft des Huang He niemals
hörte,
in meinen Träumen sah ich oft sein Brausen
und Spritzen, Reißen und Tosen.

Im alten Osten gibt es einen Drachen, sein Na-
me ist China.

Im alten Osten gibt es ein Volk, die Menschen
sind alle Jünger des Drachen.

Unter den Füßen dieses riesigen Drachen bin
ich herangewachsen,
als ich erwachsen war, wurde auch ich ein
Jünger des Drachen,

dunkle Augen, schwarzes Haar und gelbe
Haut,
für immer werden sie Jünger des Drachen
sein.

In einer friedlichen Nacht vor hundert Jahren,
mitten in der Nacht und am Vorabend der
großen Veränderung,
wurde diese Idylle von dem Geräusch der
Feuer- und Schusswaffen gestört,
die lebensbedrohliche Situation war das Er-
gebnis unserer Nachsicht,
wie viel Jahre werden diese dröhnenden
Geräusche noch zu hören sein,
wie viel Jahre und nochmals wie viel Jahre?
Riesiger Drache, riesiger Drache, du reibst
deine Augen,
ewig wirst du deine Augen reiben.

(Steen 1996, 63 f.)

Qi Qin

Lang (Der Wolf)

Ich bin ein aus dem Norden kommender Wolf,
wandere auf einem endlosen, weiten Feld.
Der schmerzende und schrille Nordwind bläst
herüber,
der endlos gelbe Sand fegt vorbei.
Ich habe nur meine unbarmherzig zubeißen-
den Zähne,

ich tue dies nicht unmotiviert und grundlos,
und kündige mich durch ein zweimaliges, lan-
ges Heulen an.

Ich tue es wegen der Legende von der wun-
derschönen Weite des Graslandes.

(Steen 1996, 66)

Cui Jian: Texte

Bushu wo bu mingbai

(Nicht, dass ich nichts verstehe)

Früher wusste ich nicht, was es heißt, offen-
herzig zu sein,
früher wusste ich nicht, dass es auf der Welt so
viel Merkwürdiges gibt,
früher hatte ich Illusionen von der Zukunft, die
jetzt nicht der Gegenwart entsprechen,
jetzt scheint es klar zu werden, was die Zu-
kunft ist.
Oho, oho, ...

In dem was ich früher tat
konnte ich nicht zwischen Gut und Böse un-
terscheiden,
ich kann mich nicht klar daran erinnern,
wie die bereits verflossene Zeit vergangen ist,
Dinge, die ich einstmals für einfach hielt, ver-
stehe ich heute nicht mehr,
plötzlich fühle ich, dass die Welt, die ich sehe,
nicht die meine ist.

Es scheint, als hätte ich in mehr als zwanzig
Jahren nur gelernt, geduldig zu sein,
ein Wunder, dass die Mädchen immer sagen,
ich sei unrealistisch.
Ich reiße mich zusammen, erwache aus einem
Traum,
aber durch das Erwachen weiß ich nur,
dass die Welt sich wirklich sehr schnell ändert.

In die Ferne blickend sehe ich viele Hochhäu-
ser, wie Reis- und Getreidefelder,
vor mir sehe ich ein Meer von Menschen und
einen Verkehrsstau.

Ich blicke nach links und rechts, nach vorne
und nach hinten,
aber kapiere kann ich es dennoch nicht.
Dieses hier und jenes dort, je mehr ich sehe,
desto mehr wundert es mich.

Früher wusste ich nicht, dass es auf der Welt so
viel Merkwürdiges gibt,
früher hatte ich Illusionen von der Zukunft, die
jetzt nicht der Gegenwart entsprechen,
es scheint erst jetzt klar zu werden, was die Zu-
kunft ist.

Nicht, dass ich nichts verstehe, aber die Welt
ändert sich sehr schnell.

(Steen 1996, 86 f.)

Yiwu suoyou (Ich habe gar nichts)

Unermüdllich frage ich dich, wann du mit mir
gehen wirst,
aber du lachst immer über mich: „Du hast ja
nichts.“

Ich will dir meine Sehnsucht und auch meine
Freiheit geben,
aber du lachst immer über mich: „Du hast ja
nichts.“

Oh, oho, wann gehst du endlich mit mir?

Oh, oho, ...

Die Erde unter meinen Füßen bewegt sich,
das Wasser an meinem Körper fließt dahin,
aber du lachst immer über mich: „Du hast ja
nichts.“

Warum hast du von dem ständigen Lachen
noch nicht genug,
warum will ich immer noch um dich werben?
Ist es möglich, dass ich in deinen Augen nie et-
was haben werde?

Oh, oho! Wann gehst du endlich mit mir?

Oh, oho! ...

Solo: Suona (chin. Oboe)

Die Erde unter meinen Füßen bewegt sich,
das Wasser an meinem Körper fließt dahin.

Ich sage dir, ich habe sehr lange gewartet,
ich sage dir meinen allerletzten Wunsch,
Ich will deine beiden Hände packen, denn nur
dann gehst du mit mir!

Da zittern deine Hände, da kommen dir die
Tränen,

kann es sein, dass du mir gerade sagst, du liebst
mich, weil ich nichts habe?

Oh, oho, nur dann gehst du mit mir!

(Gitarrensolo)

Die Erde unter meinen Füßen bewegt sich,
das Wasser an meinem Körper fließt dahin,

oh, oho, nur dann gehst du mit mir!

(Steen 1996, 83 f.)

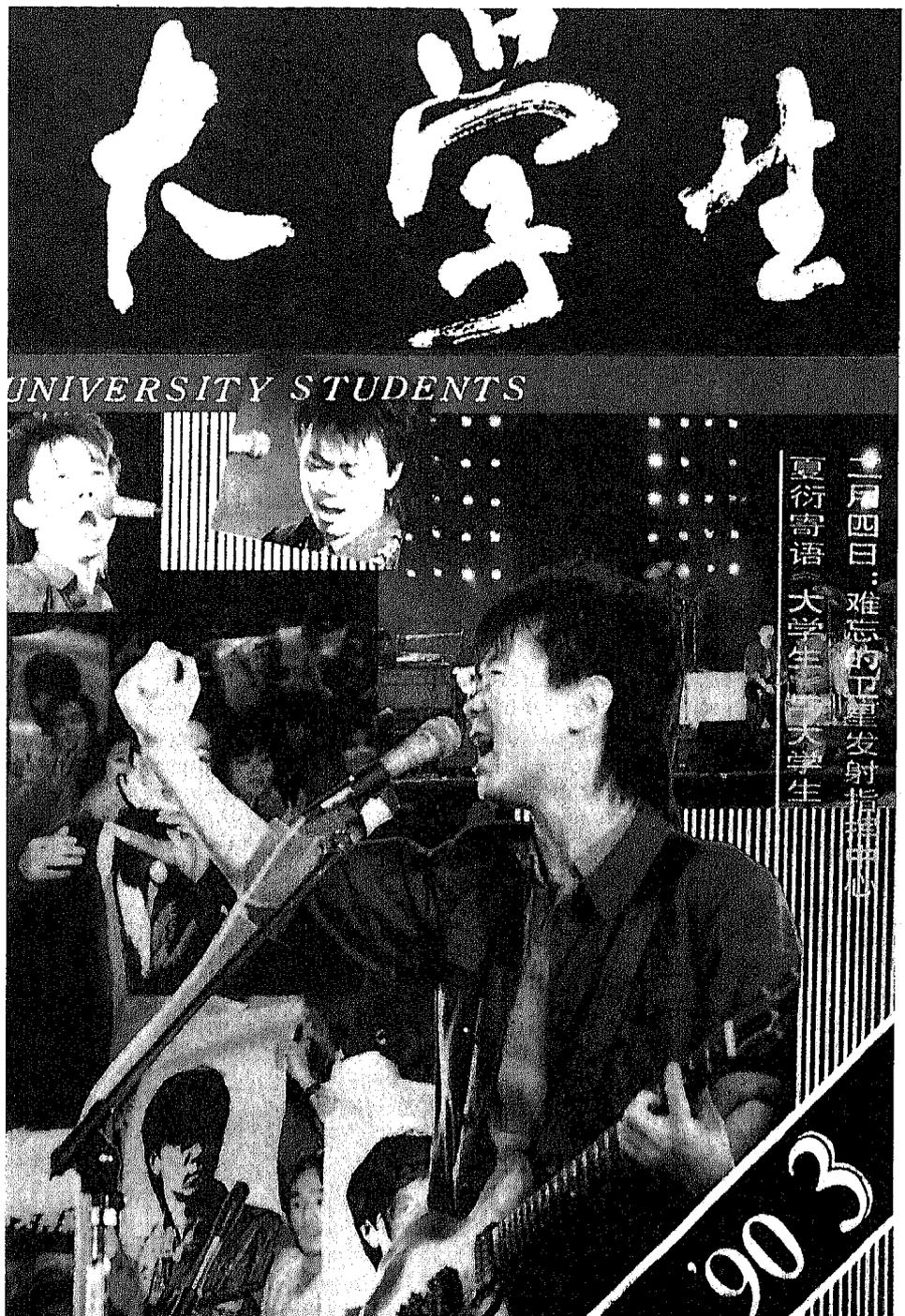
verkaufte. Der Boom des Kassettenmarktes hat ihn zu dem wahrscheinlich ersten chinesischen Popstar werden lassen. Durch seine romantischen Lieder und einige Skandalgeschichten erregte er jedoch den Unmut der Regierung, wurde für kurze Zeit inhaftiert und erhielt Auftrittsverbot. Die Unumkehrbarkeit der Verbreitung populärer Musik wurde in den Jahren 1984 – 87 deutlich, als die Tongsu- und Gangtai-Musik gleichermaßen ihre Einflussphäre vergrößerten, sich allmählich einen Weg von der Stadt aufs Land bahnten und dort, durch Konzerte und zahlreiche Musikwettbewerbe unterstützt, andere (traditionelle) Unterhaltungsformen zu verdrängen begannen. Die Inhalte reflektieren ab ca. 1985 ein langsam zunehmendes Gegenwartsbewusstsein, indem sie die durch den schnellen Rhythmus des modernen Lebens hervorgerufene Anspannung und Verwirrung zum Ausdruck bringen.

Tongsu-Musik, d. h. „Nordwestwind“, und Rockmusik begegnen sich in dem 1986 von Cui Jian gesungenem „Neue-Werte“-Stück *Yiwu suoyou* (Ich habe gar nichts) (HB 13). Das Stück ist das Resultat eines zeitgleich zu dem bisher Gesagten und abseits der Öffentlichkeit verlaufenen Prozesses.



Cui Jian

Cui Jian, 1961 geboren, wuchs in Beijing (Peking) auf. Er begann schon früh mit dem Erlernen eines Musikinstruments (Trompete), da sein Vater dies für nötig hielt. (Zu dieser Zeit begannen viele mit dem Erlernen eines Musikinstruments, um sich nach der Kulturrevolution und neben dem Leben als Bauer auf dem Lande auf relativ einfache Weise auch ein Standbein in der Stadt zu schaffen.) Nach dem Abschluss der Mittelschule arbeitete Cui für unterschiedliche Musikensembles in Beijing, bis er 1981 dem Beijinger Sing- und Tanzensemble beitrug. Wie viele andere Jugendliche auch, hatte er sich inzwischen das Geld für einen Radiorekorder von seinen Eltern geliehen, wurde Anfang der achtziger Jahre von der Popwelle erfasst und entdeckte sein Interesse für Gitarre. Der erste Lehrer war ein mongolischer Arbeiter, der jedoch selbst nur drei Lieder beherrschte. Während Cui tagsüber mit dem Tanzorchester probte, übte er am Abend für sich und begann mit der Komposition eigener Stücke. Nach der Trennung von der Gruppe Qiheban, welche von November 1984 bis Juni 1985 existierte und bekannte Pop- und Rockstücke nachspielte, nahm er sein erstes Stück auf: *Mengzhong de qingsu* (Sich im Traum ausschütten). 1986 erschien die erste Solo-LP auf: *Langzi gui* (Rückkehr eines Taugenichts). Sie zeigt deutlich den Einfluss der damals das ganze Land erobernden Gangtai-Musik, „spiegelt



Titel der Zeitschrift: „University Students“, März 1990, Cui Jians Asien-Tournee

genau den Stil jener Zeit wider“ und ist weit vom Rock entfernt. Das Titellied *Langzi gui* beschreibt die Gefühle und Situationen einer Generation von Jugendlichen, die in der Kulturrevolution aufs Land geschickt worden war und nun, von der eigenen Familie entfremdet, nach und nach in die Städte zurückkehrte. Die Aktualität des Inhalts war sofort spürbar, denn im April 1985 kamen Hunderte von Chinesen, die 17 Jahre zuvor in die Provinz Shaanxi verschickt wurden, illegal nach Beijing, um sich im Namen von mehr als 20.000 Verschickten vor dem Hauptquartier der KPCh zu versammeln und für ihre Rückkehr zu den Familien zu demonstrieren.

Im Jahre 1985 komponierten Lionel Richie und Michael Jackson den Megahit *We are the World* für das von der UNO initiierte

„Internationale Friedensjahr 1986“. Die Idee traf auch in der VR China auf fruchtbaren Boden, wo die vereinigende Kraft der Musik wieder erkannt und nun ähnliche Veranstaltungen organisiert wurden. Nach anfänglichen Schwierigkeiten konnten schließlich doch 128 berühmte Sänger des Landes verpflichtet werden, unter denen sich auf Empfehlung eines Freundes auch Cui Jian befand. Das in alle Provinzen übertragene Konzertereignis fand unter dem Namen *Rang shijie chongman ai* (Lässt die Welt erfüllt von Liebe sein) am 9. Mai 1986 in dem Arbeiterstadion in Beijing statt und markierte sowohl ein Sich-Abnabeln von den Normen der Gangtai-Musik wie auch den Beginn der Rockmusik in China. Die sicherlich auf neue Imitationen von Gangtai- und Diskomusik vorbereiteten



Punk Rocker He Yong 1990



Tongsu-Sängerin An Dong

Fotos: Michae Rice

Veranstalter staunten nicht wenig, als Cui Jian in der Uniform eines Soldaten der Volksbefreiungsarmee auf die Bühne trat und wild auf seine Gitarre einschlug. Er sang zwei eigene Kompositionen, *Yiwu suoyou* (Ich habe gar nichts) und *Bushi wo bu mingbai* (Nicht, dass ich nichts verstehe) (siehe Material V) HB 13. *Ich habe gar nichts* war das Lied, welches nicht nur das ästhetische Empfinden, die Altersgrenzen überwand und die Herzen der Menschen eroberte, sondern zudem auch das erste Rockstück, das vom Untergrund in die öffentliche Sphäre gelangte und zu einer Art Nationalhymne für eine ganze Generation Jugendlicher werden sollte.

Drei Jahre nach seinem ersten Erscheinen war die Aussage des Lieds im Sinne von „Wir haben immer noch nichts“ zu interpretieren. Den Unmut über das Ungleichgewicht zwischen wirtschaftlicher und politischer Reform führte auf dem Tiananmen-Platz zu einem in diesem Maße nicht erwarteten kollektiven Ausdruck des „Wir haben nichts“-Gefühls.

Ereignisse von 1989 Rockmusik und Politik

Rockmusik in China und die Demokratiebewegung treten gleichzeitig in Erscheinung. Dadurch, dass Kunst – ob sie es will oder nicht – in der Volksrepublik China immer in einem politischen Zusammenhang gesehen wird und der Musiker sich die Möglichkeit schafft, in der Rockmusik sein eigenes Selbst zu leben, wirkt er rebellisch oder kontrarevolutionär, evtl. sogar, ohne es tatsächlich zu sein oder es sein zu wollen.

Chinesische Rockmusik richtet sich nicht gegen die Gesetze wie westliche, sondern sie hilft, Gesetze aufzubauen und kämpft gegen die auch in der Gegenwart existierenden üblen Elemente der (konfuzianischen) Tradition: Heuchelei, Unterdrückung, korrupte Beamte.

Rockmusik ist damit eine moderne Fortsetzung der 4.-Mai-Bewegung von 1919. Was damals die gegen die herrschende Schicht gerichtete und sich für eine Befreiung der Massen einsetzende Revolutionsmusik der KPCh (Kommunistische Partei Chinas) war, ist heute die Rockmusik (Cui Jian).

Auch heute noch werden z. B. Cui Jians Konzerte zwar hin und wieder genehmigt, aber nicht in den Monaten Mai, Juni und Juli, der „politisch sensiblen Zeit“; in ihr sind selbst kleinere Konzerte verboten.

Was die Ereignisse von 1989, insbesondere das Massaker auf dem Platz des Himmlichen Friedens, betrifft, kann an dieser Stelle nur auf die aktuelle Berichterstattung im Fernsehen und auf die Literatur verwiesen werden (Schell 1995). Musikalisch sind sie insofern von höchster Relevanz, als die Rockmusik, verkörpert in der Person von Cui Jian, dazu dient, die unbewussten Wünsche und Sehnsüchte zu artikulieren und eine gemeinsame politische Botschaft an die Machthaber zu übermitteln. Dieses Geschehen hat der Rockmusik in China ganz allgemein eine ungeheure Resonanz und Verbreitung besorgt.

Klangbeispiele

Drei Variationen über die Pflaumenblüte für Bambusquerflöte und Qin (Wölfbrettzither). Erklärungen bei Dahmer 1985, S. 48 f. (von CD, Nr. 7) Cui, Jian: LP Popmusik auf dem neuen langen Marsch, Titel 8: Ich habe gar nichts (auf Cassette)

Video-Filme

(über den Buchhandel käuflich zu erwerben oder ausleihen)
Von Mao bis Mozart. Isaac Stern auf China-Tournee
Lebewohl meine Konkubine (Regie: Chen Kaige, Goldene Palme von Cannes 1993)
Leben! (Regie: Zhang Yimou, Hongkong 1994, Musik: Zhao Jiping; ausgezeichnet bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes 1994)

Literatur

Anthologie mit klassischer chinesischer Volksmusik auf 4 CDs, geordnet nach dem Instrumentarium. HUGO-Productions.
Dahmer, Manfred (1985). Qin. Die klassische chinesische Griffbrettzither. Frankfurt am Main: Insel

Elliott, David J. (1995). Music Matters. A New Philosophy of Music Education. New York, Oxford: Oxford University Press.

Geo-Spezial China, Hamburg: Gruner und Jahr, Heft 5/87 und 1/94.

Gimm, Martin & Liu Jingshu (1995). China, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 2, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, 2. Aufl., Spalten 695 – 766.

I Ging. Texte und Materialien übersetzt von Richard Wilhelm. Köln: Eugen Diederichs 1973.

Karlgren, Bernhard (1975). Schrift und Sprache der Chinesen. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.

Kleinen, Günter (1994). Die Er-hu und andere chinesische Erfahrungen. In: Günter Olias (Hg.): Musiklernen: Aneignung des Unbekannten. Essen: Die Blaue Eule, S. 122 – 138.

Kleinen, Günter (1996). Musikalisches Ausdrucksverhalten in verschiedenen Kulturräumen. Die Idee eines multikulturellen musikalischen Studios. In: S. Reinhard C. Böhle: Aspekte und Formen Interkultureller Musikerziehung. Frankfurt: IKO, S. 112–120.

Kleinen, Günter (1998). Rezeptionspsychologie des musikalisch Fremden. Sino-europäisches Musiklernen jenseits des Exotismus. In: Festschrift für Wolfgang Roscher, Salzburg (im Druck).

Laotse: Tao Te King. Die Seidentexte von Mawangdui – 500 Jahre älter als andere Ausgaben, hrsg. von Hans-Georg Möller. Frankfurt am Main: Fischer 1995

Liang, Mingyue (1985). Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture. New York: Heinrichshofen.

Marchev, Robin P. (1982). Musik im alten China. (Historische Texte) übersetzt und kommentiert, Zürich: Stäubli.

Oesch, Hans (1962). Musik im Geiste des Tao. Gedanken zu Loyang, in: Heister, H.-W.; Sparrer, W.-W. (Hrsg.): Der Komponist Isang Yun, München: edition text und kritik 1987.

Oesch, Hans (1984). Außereuropäische Musik, Kapitel I: Der chinesische Kulturbereich. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 5. Laaber: Laaber, S. 3–96.

Reinhard, Kurt (1956). Chinesische Musik. Eisenach und Kassel: Röth.

Schaffrath, Helmut (1993). Einhundert Chinesische Volkslieder. Frankfurt am Main: Lang.

Schell, Orville (1995). Das Mandat des Himmels. China: Die Zukunft einer Weltmacht. Berlin: Rowohlt

Steen, Andreas (1996). Der lange Marsch des Rock'n'Roll. Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China. Berlin: China-Studien.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.

Stoll, Rolf W. (1987). Musik in China. Zur außereuropäischen Musik im Unterricht. Regensburg: Bosse.