



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit:

Zeitgenössische Chinesische Folkmusik

Wurzelsuche im Spannungsfeld zwischen Rock- und Volksmusik

Verfasser:

Lukas Wilhelm Kirschner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Sinologie

Betreuerin: o.Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik

Verschwinden 消失

(Zhang Quan 张全 1997)

Re Mi Re Do So

So Do Re Do Re

La Re Mi Re

Do La So La So

Alles wird auf ewig verschwinden	一切都会永远消失
Alle Prinzipien sind unwichtig	一切道理都不重要
Aller Glaube ist falsch	一切信仰都是假的
Alle Existenz wird ewig währen	一切生命都会永远

Alles wird auf ewig verschwinden	一切都会永远消失
Alle Freude verweilt nicht	一切欢乐都不停留
Alle Resultate sind real	一切结果都是真的
Alle Gelübde werden sich ändern	一切誓言都会改变

Eure Seele verschwindet	你们的灵魂消失在
schwindet in euren Begierden	消失在你们的欲望里
Euer heißes Blut verschwindet	你们的热血消失在
schwindet in euren Gedanken	消失在你们的思想里
Eure Freiheit verschwindet	你们的自由消失在
schwindet in euren Räumen	消失在你们的房间里
Eure Liebe verschwindet	你们的爱情消失在
schwindet in euren Schößen	消失在你们的怀抱里

Re Mi Re Do So

So Do Re Do Re

La Re Mi Re

Do La So La So

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Teil: Theoretische Konzepte	4
1.1. Philosophische Betrachtungen	4
1.1.1. Subjektivität >>> Intersubjektivität <<< Objektivität	5
1.1.2. Individuum >>> Wurzelsuche <<< Identität	6
1.1.3. Verifikation und Falsifikation im Rahmen der Wissenschaftstheorie	7
1.2. Terminologische Ausführungen	10
1.2.1. Klassifizierungskriterien.....	10
1.2.2. Folk vs. Pop	14
1.2.3. Rockmusik >>> Folkmusik <<< Volksmusik	16
1.3. Methodische Aspekte	20
1.3.1. Praktische und Theoretische Sekundärliteratur	20
1.3.2. Erhebung und Analyse der Primärquellen	25
1.4. Kulturwissenschaftliche Zugänge.....	32
1.4.1. Wurzeln & Suche.....	32
1.4.2. Pop & Kultur.....	33
1.4.3. Werte & Wandel	36
1.4.4. Die Folk-Mythologie	39
2. Teil: Historische Grundlagen	42
2.1. Die Dynastien.....	42
2.1.1. Lieder und Balladen.....	44
2.2. Die Republik.....	44
2.2.1. Öffnung Chinas durch den Westen	45
2.2.2. Jazz und Pop	46
2.3. Die Volksrepublik	47
2.3.1. Die Richtlinien von Yan'an	47
2.3.2. Sprösslingslieder und Revolutionslieder.....	48
2.3.3. Zehn Jahre Chaos: die Kulturrevolution	49
2.4. Die Reform- und Öffnungspolitik.....	51
2.4.1. Campus Folk.....	51
2.4.2. Popmusik aus Xianggang und Taiwan.....	53
2.4.3. Nordwestwind und Knastlieder	54
2.4.4. Rockmusik	56
2.5. Das neue Zeitalter.....	58
2.5.1. 1989 und seine Auswirkung auf die Musik	58
2.5.2. Das Vakuum der Neunziger.....	59
2.5.3. Let's Play: Liumang und Dakou	61
2.5.4. New Sound-Bewegung und Kommerzialisierung	63
2.5.5. Entstehung von Folkmusik	64
3. Teil: Zeitgenössische Chinesische Folkmusik in Theorie und Praxis	66
3.1. Musik.....	67
3.1.1. Analysekatgeorien?.....	67
3.1.2. Tags!	69
3.1.3. Folkmusik durch das Ohr.....	71

3.1.4. Folkmusik in Zeit und Raum	72
3.1.5. Folkmusik hinter der Sprache	73
3.1.6. Folkmusik des Musikers	75
3.1.7. Folkmusik und Gefühl	76
3.1.8. Re: Tags!	76
3.2. Musiker	79
3.2.1. Pioniere der Folkmusik	79
3.2.2. Musikerinnen und Poeten	82
3.2.3. Musiker der Peripherie	85
3.2.4. Zusammenfassende Erkenntnisse	88
3.3. Gesagt	91
3.3.1. Äußerungen bei Interviews, Gesprächen und Konzerten	91
3.3.2. Ein Bild sagt mehr	109
3.3.3. Zusammenfassende Erkenntnisse	116
3.4. Gesungen	118
3.4.1. Nostalgie und Heimat	120
3.4.2. Das unstete Wanderleben	125
3.4.3. Urbanität >>> Individualität >>> Materialismus	134
3.4.4. Kinder-Eltern Beziehung und Erziehung	142
3.4.5. Liebe und sonstige Schweinereien	147
3.4.6. Natur vs. Kultur	151
3.4.7. Gesellschaftskritik und Politik	157
3.4.8. Mantras und Ver-Nicht-ungen	170
3.4.9. Zusammenfassende Erkenntnisse	174
3.5. Und dann war da noch	179
3.5.1. Web 2.0 und Douban	179
3.5.2. Das Urheberrecht und der Diskurs um Wang Luobin	181
3.5.3. Ästhetik der Authentizität: (eben nicht) Shanzhai	183
4. Teil: Conclusio	186
4.1. Resümierende Schlussfolgerungen	186
4.1.1. Folkmusik im Spannungsfeld zwischen Volks- und Popmusik	186
4.1.2. Folkmusik in der Tradition der Wurzelsuche	189
4.2. Die Frage nach der Identität	193
4.2.1. Erkenntnisse aus der Wertewandel-Theorie	194
4.2.2. Erkenntnisse aus der Folk-Mythologie	197
4.2.3. Eigenheiten der chinesischen Identität	199
4.3. Schlussworte	200
Appendix	204
Bibliographie	206
Primärquellen	217
Diskographie	220
Abbildungsverzeichnis	222
Glossar	223
Tabellarischer Lebenslauf	241
Zusammenfassung	242
Abstract	243
概括	244

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde von Frau Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik hervorragend betreut. Für ihren Einsatz, ihre Hilfsbereitschaft und ihre Unterstützung nicht nur während des Verlaufs dieser Arbeit, sondern auch während meines gesamten Studiums an der Sinologie Wien, möchte ich mich herzlichst bedanken. Philipp Kirschner, Manfred Steinkellner und Stefan Mangold, die mir sowohl in menschlichen als auch in studienbezogenen Anliegen immer mit Rat und Tat zur Seite stehen, möchte ich wegen deren Freundschaft höchsten Dank aussprechen. Großer Dank gebührt auch Josef Goldberger, Falko Loher, Liu Haixia, Li Jingxiu, Huang Se, Nan Jia, Wang Ziyang und natürlich allen Interviewpartnern. Der zweimonatige Forschungsaufenthalt in China wurde von der Universität Wien im Rahmen des KWA-Programmes gefördert, wofür ich mich ebenfalls bedanke. Schließlich möchte ich meinem Vater, Helmut Kurt, für die jahrelange Unterstützung während meiner Studienzeit danken. Ein ganz besonderes Dankeschön ergeht an meine Frau, Miyoung Park, die einen wesentlichen Beitrag zum Gelingen dieses Forschungsvorhabens beigetragen hat. Diese Arbeit möchte ich meiner Mutter Annelies widmen, die meine Liebe zur Musik geteilt hat und mich stets in allem was ich bin und tue, verstanden, akzeptiert und unterstützt hat.

Einleitung

In den 1980ern fegte der Nordwestwind, das musikalische Pendant zur Wurzelsuche-Literatur, über China hinweg, eine Art von Musik die sich stark von der bisherigen Popmusik abgrenzte. Ursprünglich aus der folkloristischen Tradition der nordwestlichen Provinzen Chinas entstanden, wurde die Musik im urbanen Umfeld von Beijing entfremdet und mündete in die Rockmusik. Nachdem die Rock- und Punk-Bewegung der 1990er nicht zur gewünschten künstlerischen Autonomisierung geführt hat, sondern im Gegenteil zur Kommerzialisierung derselben, sowie zur Popularisierung von Underground-Musik (ein Paradoxon das sich nur allzu gut in das moderne China einfügt), wurde nach neuen Ausdrucksmitteln gesucht, und diese wurden einerseits im Hip Hop, andererseits in der neuen, Zeitgenössischen Folkmusik gefunden. Die Zeitgenössische Folkmusik ist eine Art zweiter Wurzelsuche, ein zweiter Nordwestwind weht nach Beijing. Diese Art von Musik hat mich in ihrer lyrischen und musikalischen Ehrlichkeit, Schönheit und Einfachheit in den Bann gezogen und wird hier zum Forschungsobjekt einer Masterarbeit in Sinologie avanciert. Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen die Texte chinesischer Folkmusiker.

Dieses Thema ist aus verschiedensten Gründen von sinologischer und auch musikwissenschaftlicher Relevanz: Es eröffnet der Sinologie eine weitere Zugangs- und Sichtweise auf China und die chinesische Gesellschaft. Dem in den letzten Jahren immer stärker werdenden Diskurs um chinesische Popkultur kann diese Arbeit einen weiteren Narrativ sowie eine weitere Methode beisteuern, mit der das Thema wissenschaftlich aufarbeitbar wird. Die Methode der Liedanalyse, um die allgemeine Stimmung im Volk zu erfahren, hat in China lange Tradition, wird jedoch mit zunehmender Kommerzialisierung von Musik und Stupidisierung der Zuhörer immer irrelevanter. Diese Arbeit möchte in die Gegenrichtung steuern, und auf die Vielzahl von Information hindeuten, die erlangt werden kann, wenn nur richtig „zugehört“ wird. Eine kulturwissenschaftliche Bedeutsamkeit des Themas leitet sich aus dem Spannungsfeld zwischen lokaler und globaler Kultur her, in welchem sich die Folkmusik befindet, und das sich in der musikalischen Ausdrucksform manifestiert. Diese Arbeit kann einen klärenden Beitrag leisten, wie ein Teil der chinesischen Gesellschaft (urbane Musiker und Jugendliche) mit der Globalisierung und den damit einhergehenden Problemen umgeht.

Die Präzisierung der Forschungsfrage ist für jede wissenschaftliche Arbeit ein ausschlaggebender Faktor. Bevor jedoch eine Frage gestellt werden kann, muss ein Forschungsgebiet eingeschränkt werden: In diesem Falle soll das Untersuchungsobjekt die – wie aus dem Titel dieser Arbeit hervorgeht – Zeitgenössische Chinesische Folkmusik sein. Zur Limitierung des Forschungsfeldes werden also zeitliche (ca. 1980-2010¹), geographische (China²) und musikalische Faktoren (Folkmusik³) herangezogen, welche im Bedarfsfall jedoch ausgeweitet werden.

Aufbauend auf der zugrundeliegenden Annahme dieser Arbeit, der Existenz einer Folkmusik an sich, werden folgende Hypothesen abgeleitet: Zeitgenössische Chinesische Folkmusik ist ein eigenständiges, empirisch nachweisbares Phänomen, gleichermaßen beeinflusst von Rockmusik (als Teil der Popmusik⁴) als auch von Volksmusik. Sie befindet sich damit im Spannungsfeld nicht nur zwischen den beiden Musikrichtungen, sondern ebenfalls zwischen globalen und lokalen Kulturformen. Weiters und in direktem Zusammenhang damit stellt sich die Folkmusik in die Tradition der Wurzelsuche-Bewegung und versucht die Frage nach der Identität (des Individuums, der Folkmusik-Szene, der chinesischen Gesellschaft) und der Suche nach derselben zu beantworten.

Diese Hypothesen sollen durch folgende Forschungsfragen einer kritischen Prüfung unterzogen und schließlich verifiziert bzw. falsifiziert werden: Welche Art von Musik wird überhaupt behandelt (musikalische wie auch inhaltliche bzw. textbezogene Eigenschaften), was also ist Folkmusik? Welche Anleihen nimmt sich die Folkmusik aus der Popmusik, welche aus der Volksmusik? Inwiefern wurde die Folkmusik vom Nordwestwind, der musikalischen Manifestation der Wurzelsuche in den 1980ern geprägt? Wodurch legitimiert sich nun die Zeitgenössische Folkmusik eine Fortsetzung bzw. Neuauflage der Wurzelsuche-Bewegung zu sein? Welche Identität kann Folkmusik herausbilden? Kann sie dies überhaupt? Wenn ja, wie? Wenn nein, warum nicht?

Um die Fragen systematisch zu beantworten, wurde versucht, dieser Arbeit eine logische und klare Gliederung zu geben. Die Darstellung besteht aus vier Teilen: Im

¹ 1981 wurde in Beijing das erste Popkonzert vor 18.000 Zuhörern veranstaltet.

² Alle Teile der Volksrepublik China sowie Xianggang und Taiwan.

³ Wobei natürlich die angrenzenden Musikrichtungen Volks- und Rockmusik und generell die Popmusik nicht vernachlässigt werden.

⁴ siehe Kapitel 1.2.

ersten Teil finden sich theoretische sowie methodologische Grundlagen. Der zweite Teil umfasst die hermeneutische Analyse der Sekundärliteratur und erstellt eine deskriptive Chronologie. Der Kernteil der Arbeit ist der empirische dritte Teil. Die theoretischen, methodologischen, terminologischen und historischen Grundlagen aus den vorangegangenen beiden Teilen beziehen sich direkt auf die großteils im Zuge der Feldforschung erhobenen Primärquellen, die hier analysiert und einer Interpretation zugeführt werden. Der vierte Teil schließlich führt synergetisch alle vorangegangenen Teile in der Conclusio zusammen, mit dem Ziel die Forschungsfragen zu beantworten und die aufgestellten Hypothesen zu verifizieren bzw. falsifizieren. Die wichtigsten Elemente, durch welche sich geisteswissenschaftliche Arbeit auszeichnet, sind durch diesen Aufbau gegeben.

Neben dem Versuch die Gliederung dieser Arbeit logisch und in sich kohärent zu halten, wurde noch ein zweites, aus der Musikwelt entlehntes Kriterium, für die Einteilung herangezogen⁵. Die Hauptbausteine der meisten Lieder sind das Vorspiel, die Strophe, der Refrain, der Zwischenteil und der Schluss⁶. Diese Arbeit kann ebenso als ein Lied betrachtet werden: Der erste Teil dient dabei als Vorspiel (intro), er ist Ouvertüre und Einstimmung für das nun folgende Hauptwerk. Der zweite Teil ist die Strophe (verse), die ja dadurch gekennzeichnet ist, dass sie immer in leicht veränderter Form wieder kehrt, so wie auch die in dieser Arbeit die historische Abhandlung über Popmusik in China an sich keine Neuheit darstellt, sondern in variiert Form in den verschiedensten Feldern⁷ immer und immer wieder behandelt wurde und auch weiterhin wird. Den Höhepunkt bildet der Refrain (chorus), der dritte Teil. Der Refrain ist die erste Idee, er beinhaltet die Grundaussage. Alle anderen Teile stehen in direkter oder indirekter Verbindung dazu. Die Conclusio im vierten Teil kann vorsichtig als Zwischenteil (bridge) bezeichnet werden. Diese ungewöhnliche Benennung für den wissenschaftlich wohl wertvollsten Teil der Arbeit erlangt seinen Sinn aus der englischen Bezeichnung für Zwischenteil. Er soll einerseits eine Brücke zu zukünftigen Forschungen sein, eine Brücke auch, die verschiedene akademische Disziplinen miteinander verbinde.

⁵ vgl. Mittler 1994

⁶ siehe Kapitel 1.3.2.

⁷ Damit ist etwa die wissenschaftliche Auseinandersetzung in der zu Rate gezogenen Sekundärliteratur gemeint, ebenso aber der populärwissenschaftliche Diskurs in diversen Zeitschriften und Musikmagazinen, oder auch die Selbstreflektion der Musiker.

1. Teil: Theoretische Konzepte

Hier werden einige grundlegende Theorien vorgestellt, die für das Verständnis des zweiten Teils unerlässlich sind und besonders dem dritten Teil seinen Sinn verleihen. Die philosophischen Betrachtungen rund um die komplexe Interaktion zwischen Subjektivität, Objektivität und Intersubjektivität sind wichtig, um die Konzepte von Individuum und Identität in das Spektrum der chinesischen Wurzelsuche-Bewegung einordnen zu können. In der ausführlichen Terminologie werden die wichtigsten Begriffe, die sich im Nexus des Forschungsgebietes befinden, definiert und erklärt. In der Methodik schließlich werden – nachdem die Quellenlage und der aktuelle Forschungsstand erläutert wurden – die im Zuge der Feldforschung verwendeten Methoden zur Erhebung der Primärquellen erklärt. Die dieser Arbeit zugrundeliegenden Theorien und Methoden stammen aus den Disziplinen der Philosophie⁸, der Musikwissenschaft⁹, der Literaturwissenschaft¹⁰ und der Kulturwissenschaft¹¹. Mit Hilfe all dieser theoretischen Grundlagen soll ein kongruentes Bild der chinesischen Gesellschaft im Allgemeinen, der Popmusik¹² im Detail und der Folkmusik im Speziellen skizziert werden. Der in der Einleitung erwähnte liedhafte Aufbau dieser Arbeit weist diesem, ersten Teil die Funktion des „Vorspiels“ zu. Es gibt die „Stimmung“ für das folgende Hauptwerk vor.

1.1. Philosophische Betrachtungen

Die hier angeführten Betrachtungen sind für den weiteren Verlauf der Arbeit unentbehrlich. Alle folgenden, empirisch nachweisbaren Erkenntnisse dieser Arbeit sind im Lichte dieser grundlegenden, wissenschaftstheoretischen Anschauungen zu sehen. Die Aufarbeitung der Problemstellung um Intersubjektivität ist außerdem nötig, um ein theoretisches Fundament für die Auseinandersetzung mit den im dritten Teil behandelten Liedertexten zu legitimieren. In China beginnt der Diskurs um die

⁸ siehe Kapitel 1.1.

⁹ siehe Kapitel 1.2.

¹⁰ siehe Kapitel 1.3.

¹¹ siehe Kapitel 1.4.

¹² In dieser Arbeit wird auf eine Unterscheidung zwischen „Popmusik“, „Pop-Musik“, „Populärmusik“, „populäre Musik“ und allen weiteren Abwandlungen und Kombinationen der Wörter „Pop“ und „Musik“ verzichtet.

Subjektivität 主观、主体 erst in der zweiten Hälfte der 1980er¹³. Sie ist mitunter ein Kernthema der in diesem Zeitraum vor sich gehenden Wurzelsuche.

1.1.1. Subjektivität >>> Intersubjektivität <<< Objektivität

Um nicht zur Methode der Psychoanalyse greifen zu müssen, soll die Interpretation der Texte und deren Aussage im dritten Teil dieser Arbeit in das subjektive Weltbild des individuellen Musikers eingeordnet werden. Die theoretische Auseinandersetzung mit der philosophischen Problemstellung von Subjektivität und Objektivität ist daher für diese Arbeit von zentraler Bedeutung und unumgänglich: Man muss sich bewusst sein, dass sämtliche Aussagen der Musiker in ihren Liedertexten – und ebenso die Analyse derselben – einem individuellen Weltbild entspringen, in dem sich subjektive, objektive und intersubjektive Weltbilder in einer höchst komplexen Art und Weise gegenseitig beeinflussen und bedingen. Es besteht also ein starker Zusammenhang mit der eigenen Identität, einerseits die des Individuums „Musiker“, andererseits mit der der „Chinesen“.

Die Spaltung zwischen Objekt und Subjekt in der heutigen Form geht auf Rene Descartes zurück. Intersubjektivität stellt eine Übereinstimmung her. Nur subjektive Aussagen, die überprüft wurden und als intersubjektiv verbindlich gelten, können den Anspruch auf Objektivität erheben¹⁴. Objektivität wird daher gerne als rhetorischer Ausdruck für „Wahrheit“ verwendet. Im weitesten Sinne wird mit dem Subjekt das „Ich“ des Individuums beschrieben¹⁵. Das Subjekt bzw. das Bewusstsein desselben ist die erste und höchste Realität, aus der alle andere Realität entsteht¹⁶. Das reine Ich ist die Identität von Subjekt und Objekt. Es fundiert die Geltung aller epistemischen Prinzipien und ist so der letzte Grund allen Wissens und aller Wahrheit¹⁷. Setzt man nun Wahrheit in Verbindung mit Subjektivität, bildet man eine Abhängigkeit der Wahrheit zum „empirisch Verifizierbaren“, während die Objektivität für die „Wahrheit an sich“ steht. Empirie ist laut Definition nicht Evidenz¹⁸. Der Empirismus vertritt die Ansicht, das Subjektive bzw. die subjektive Erfahrung sei die Grundlage der objektiven,

¹³ Wang Jing 1996: 20, 323-324

¹⁴ Ulfig 1993: 212-213

¹⁵ Ritter 1980: 11

¹⁶ Ulfig 1993: 408

¹⁷ Schwabe 2007: 80-81

¹⁸ Friedrichs 1980: 42

empirischen Erkenntnis¹⁹. Der subjektive Charakter der Erfahrung ist nicht mit Wahrnehmung vergleichbar, gleiche Wahrnehmung ist folglich lediglich ein Indiz dafür, dass auch der subjektive Charakter der Erfahrung der gleiche sein könnte. Subjektivität bewegt sich demnach immer im Rahmen der Objektivität. Objektivität und Subjektivität sind zwar ein konträres Begriffspaar, jedoch kein sich gegenseitig ausschließendes²⁰. Das Objekt (res extensa) steht dem Subjekt (res cogitans) gegenüber²¹. Anders ausgedrückt könnte man Subjektivität mit „dem Selbst zugeordnet“ bezeichnen, die Objektivität ist das dem Subjekt „Entgegengestellte“. Faktische affirmative Übereinstimmung (Intersubjektivität) ist jedoch kein Kriterium für Objektivität: Selbst wenn alle Menschen sagen, die Erde sei flach, so ist diese Aussage trotzdem falsch und in seiner nicht-Wahrheit nicht objektiv. Aftabruyan fasst das Zusammenspiel zwischen Subjektivität und Objektivität folgendermaßen zusammen: Unabhängig von uns sind Strukturen („das Objekt“) gegeben, sie sind objektiv. Die Art und Weise jedoch wie diese Gegenstände einer bestimmten Person („das Subjekt“) bekannt sind, ist schließlich subjektiv²². Intersubjektivität bedeutet, dass bestimmte Sachverhalte (Objekte) zwar für mehrere Individuen gelten, die Wertung derselben jedoch von Person zu Person (Subjekte) variiert. Diese Hypothese baut auf der Aussage auf, dass das Objekt nur in seiner Beziehung zum Subjekt bestimmt werden kann²³. Eine Abstraktion dieses Umstandes ist, dass immer nur eine „subjektive Deduktion von objektiver Erkenntnis“ möglich sein kann²⁴. Objektivität ist trotzdem unabhängig vom subjektiven, individuellen oder persönlichen Meinen. Intersubjektivität ist daher näher verwandt mit Objektivität, sie beschreibt das Bewusstsein, das mehrere Personen gemeinsam besitzen und bildet somit eine direkte Verbindung mit der kollektiven Identität²⁵.

1.1.2. Individuum >>> Wurzelsuche <<< Identität

Im Mittelpunkt der Betrachtungen dieser Arbeit steht ohne Zweifel das Individuum samt dessen individueller Schöpfung. Ihm wird Vorrang gegeben vor der Gruppe 圈

¹⁹ Davidson 2004: 91

²⁰ Aftabruyan 1996: 114, 199

²¹ Ulfig 1993: 297

²² Aftabruyan 1996: 117, 120-121, 200

²³ Ulfig 1993: 408

²⁴ Arlt 1985: 24

²⁵ Ulfig 1993: 212, 297-298

子²⁶, der Gesellschaft 社会 und dem Staat 国家. Ein Individuum ist das Einzelwesen in seiner Einmaligkeit und Eigenart, seiner Individualität. Ebenso wird Individualität definiert durch die Eigenart und die Einzigartigkeit eines Wesens. Die sich davon ableitende Persönlichkeit gehört zur Identität einer Person²⁷. Identifizierung kann auf vier Ebenen nachvollzogen werden, die jeweils einen starken Bezug zur oben vorgestellten philosophischen Problematik aufweisen:

1. Andere identifizieren: Das individuelle Ich (Subjekt) erkennt ein Gegenüber (Objekt).
2. Von anderen identifiziert werden: Das individuelle Ich wird vom Gegenüber erkannt.
3. Sich selbst identifizieren: Das Ich erkennt sich selbst in seiner Individualität und bildet eine Identität.
4. Sich selbst mit anderen identifizieren: Dabei spielt es erst mal keine Rolle, ob sich das Subjekt vom Gegenüber abgrenzt oder ob es sich ihm zugehörig fühlt.²⁸

Intersubjektivität kann nur unter der Voraussetzung einer kollektiven Zugehörigkeit des Individuums zu einer Gruppe (z. B. Freundeskreis, Zirkel, Szene, Gesellschaft usw.) entstehen. Als eine weitere Grundthese dieser Arbeit kann die von Donald Davidson entwickelte Theorie des anomalen Monismus angeführt werden, die behauptet,

[...] verschiedene Personen könnten in allen relevanten physischen Hinsichten identisch [...] sein, während sie sich in psychischer Hinsicht unterscheiden.²⁹

Für diese Arbeit wird diese, eng mit der Intersubjektivität verwandten, Theorie brauchbar, wenn man davon ausgeht, dass zwar die äußeren identitätsstiftenden Rahmenbedingungen für alle Chinesen dieselben sind, jedoch je tiefer man in die Psyche und die subjektive Identität des Individuums eindringt, um so vielfältiger werden die Bedingungen, die das subjektive Ich bestimmen.

1.1.3. Verifikation und Falsifikation im Rahmen der Wissenschaftstheorie

Zwei elementare Begriffe dieser Arbeit sind „Verifikation“ und „Falsifikation“. Damit greife ich auf ein von Karl Popper im Detail ausgeführtes wissenschaftliches Verfahren

²⁶ Alternative Übersetzungen lauten „Kreis“, „Zirkel“, „Szene“ und „Gemeinschaft“.

²⁷ Ulfing 1993: 204-205

²⁸ Davidson 2004: 66-70 / Schwabe 2007: 79-81

²⁹ Davidson 2004: 70

zurück, das zur Prüfung der angestellten Hypothesen geeignet erscheint. Hier sollen Vorgehensweise und Unterschiede von Verifikation und Falsifikation erklärt werden. Treffen die Vorhersagen einer Hypothese ein, so ist diese eine Vorhersage verifiziert, dadurch muss aber nicht die Theorie im gesamten verifiziert sein. Eine einzige Falsifikation genügt, um eine Theorie zu verwerfen³⁰. Selbst wenn es eine Vielzahl von Verifikationen gibt, so kann eine Falsifikation dennoch nicht ausgeschlossen werden. Im Übrigen werden noch so viele Verifikationen unnütz, wenn man eine auf der Hand liegende Falsifikation nicht sehen will³¹. Verifikation beweist einen Basissatz, nicht aber eine Theorie³². Stets sind unendlich viele Vorhersagen möglich, die nie alle überprüft werden können, eine Theorie kann demnach niemals vollständig verifiziert werden³³. Falsifikation und Widerlegung dürfen nicht verwechselt werden, ersteres besagt lediglich, dass in These, Hypothese, Theorie, Randbedingungen usw. ein Widerspruch vorliegt. Eine dieser Instanzen ist dann falsifizierbar, wenn zumindest ein Basissatz logisch möglich ist, und dieser im logischen Widerspruch zu einer anderen Theorie steht³⁴. Basissätze beschreiben ein „logisch mögliches Ereignis [...], dessen eventuelle Beobachtung möglich ist.“³⁵ Basissätze müssen nicht wahr sein, wohl aber nachprüfbar, sie dienen als mögliche Falsifikatoren einer Hypothese, sind sozusagen „Prüfsätze“. Je mehr Basissätze es gibt, desto leichter ist eine Theorie falsifizierbar. Forschungsmethoden oder philosophische Theorien kann man demnach kritisieren und durch bessere Ersetzen, nicht aber falsifizieren. Basissätze können niemals bewiesen werden, sie werden „anerkannt“³⁶. Das Gegenteil zu „widerlegt“ wäre demnach auch „bewährt“, nicht „bewiesen“³⁷. Jede Verifikation kann als misslungener Falsifikationsversuch aufgefasst werden, jedoch ist eine Verifikation nicht gleichzusetzen mit Bewährung. Selbst eine Vielzahl von (gewichtigen) Verifikationen schließt nicht aus, dass eine komplett andere Theorie als die eben verifizierte der Wahrheit am nächsten kommt. Die Verifikationsmethode beruht auf der irreführenden Idee, es gehe darum, die endgültige Wahrheit sicherzustellen, um den Erkenntnisprozess

³⁰ Niemann 2004: 26-27

³¹ Popper 1956: 163-174, 189-201

³² Niemann 2004: 26-37

³³ Popper 1956: 233

³⁴ Popper 1934: 77

³⁵ Popper 1956: 20

³⁶ Popper 1934: 20-21, 66-67, 69-70, 73-76

³⁷ Niemann 2004: 32, 407

in dem betrachteten Fall für immer abzuschließen³⁸. Doch weder die Verifikation noch die Falsifikation eines Basissatzes sind endgültig³⁹. Es kann keine Falsifikation je absolut gewiss sein. Gewiss ist jedoch, dass wenn sich Vorhersage (also Hypothese) und Beobachtung (also empirische Erkenntnis) logisch widersprechen, ein Fehler vorliegt, der analysiert und korrigiert werden muss⁴⁰. Bestätigungen bringen keine neue Erkenntnis, Falsifikationen dagegen führen durch diese Korrekturen zu neuen, besseren Theorien⁴¹.

Das Falsifizierbarkeitskriterium kennzeichnet eine logische Eigenschaft eines Satzes oder einer Theorie, nämlich dass ein Satz empirisch nachprüfbar ist. Es ist kein Kriterium der Falschheit. Das Falsifizierbarkeitskriterium fragt nach einem empirischen Satz (einem Basissatz) der einer Theorie widersprechen kann. Etwas „falsifiziert“ zu haben bedeutet, einen logischen Widerspruch zwischen einer Beobachtungsaussage und der entsprechenden theoretischen Vorhersage entdeckt zu haben. Dieser Widerspruch muss beseitigt werden, jedoch steht oft nicht sofort fest, welche Teile des Gesamtsystems als falsifiziert betrachtet werden müssen, z. B. die Hypothese, die Randbedingungen usw. Eine Falsifikation ist nichts negatives, sie kann als Erfolg gewertet werden, es handelt sich um Erkenntnisse, die schlichtweg lehren, was es nicht gibt. Falsifikation betrifft nie die Theorie allein, stets stehen auch alle Randbedingungen, Hilfhypothesen, empirische Prüfungsergebnisse usw. zur Debatte, spricht das gesamte „System“⁴². All diese Instanzen können jedoch für sich separat geprüft werden⁴³. Dieses eben beschriebene Modell ist das in dieser Arbeit angewandte Verfahren zur Überprüfung der angestellten Hypothesen.

³⁸ Popper 1956: 66, 70, 181

³⁹ Popper 1934: 22-23

⁴⁰ Popper 1956: 185-189

⁴¹ Niemann 2004: 26-37

⁴² Popper 1934: 7-8, 45-46

⁴³ Niemann 2004: 346-347

1.2. Terminologische Ausführungen

In der folgenden Terminologie sollen einige für die Arbeit relevante Fachbegriffe aus dem vorwiegend musikwissenschaftlichen 音乐学 und sinologischen 汉学 Bereich erklärt und definiert werden⁴⁴.

1.2.1. Klassifizierungskriterien

Eine grobe Klassifizierung der chinesischen Musiklandschaft kann auf unzählig vielen Ebenen vorgenommen werden. Die Einteilung in dieser Arbeit konzentriert sich auf vier Kriterien, welche als empirisch nachweisbar und real angenommen werden und sich in das unmittelbare Umfeld der musikalischen Praxis einordnen⁴⁵.

Der Schaffensprozess

Der Schaffensprozess umfasst in chronologischer Aufeinanderfolge die Schritte der Komposition 创作、作曲, der Produktion 制作、制造 und letztendlich der Distribution 分配、分发. Die Komposition beschreibt alle Vorgänge, die unmittelbar mit dem Denkanstoß, der Inspiration des Musikers, weiters mit der Verarbeitung und schließlich der schriftlichen bzw. auditiven Umsetzung zusammenhängen. Die praktische Umsetzung überlappt sich schon mit dem nächsten Schritt, der Produktion der Musik, für welche bereits eine gewisse Professionalität und Bekanntheitsgrad des Musikers vorausgesetzt werden, wobei die technischen Anforderungen an Musiker sowie auch an Aufnahmeequipment durch Web 2.0-Anwendungen⁴⁶ und billige bzw. gratis Programme drastisch herabgesetzt wurde. Nach der Herstellung eines Tonträgers oder eines veröffentlichungswürdigen Musikstückes gibt der Musiker oftmals die Kontrolle über sein Werk aus der Hand, da die Distribution und der Verkauf von mit Plattenfirmen zusammenarbeitenden Agenturen besorgt wird. In dieser Arbeit

⁴⁴ Zur besseren Orientierung kann es im weiteren Verlauf der Arbeit vorkommen, dass einige chinesische Zeichen 汉字 öfters als einmal hinter dem Terminus genannt werden. Alle chinesischen Begriffe werden im Glossar mitsamt Pinyin-Umschrift und alternativen Übersetzungen angeführt.

⁴⁵ Zur praktischen Anwendung der in diesem Kapitel vorgestellten Klassifizierungskriterien und deren realen Auswirkungen auf die chinesische Musikwelt siehe Diagramm in Kapitel 3.1.1. Auch die Analysekatoren, die im dritten Teil vorgestellt werden berufen sich zum Teil auf diese Klassifizierungskriterien.

⁴⁶ Stark simplifiziert werden mit Web 2.0 verschiedene Anwendungen und Internet-Plattformen umschrieben, wie etwa Facebook, MySpace, Youtube usw.

lastet der Schwerpunkt der Beobachtungen auf dem frühesten Vorgang, der Komposition der Musik.

Musikalische Kriterien

Unter diesem Stichwort werden jene Elemente zusammengefasst, die ein Musikstück, bzw. ein Lied als solches definieren. Der Text alleine reicht dazu nicht aus (obwohl in der chinesischen Übersetzung eine eindeutige Zuordnung zur Musik vorherrscht, die wörtliche Übersetzung lautet Lied-Wort 歌词), ein Musikstück wird als solches erkennbar sobald es zumindest eine Melodie 旋律 und einen Rhythmus 节奏 aufweist, wobei selbst dieser oft frei ist. Die in der Harmonik 和声 inkludierten Akkorde 和弦 sind in China eine neuzeitliche Entwicklung, die in dieser Arbeit besprochene Musik ordnet sich aber der globalen Harmonielehre 和声学 unter und kann mit Hilfe dieser analysiert und verstanden werden. Als letztes Merkmal lassen sich offensichtlich wahrnehmbare Instanzen feststellen, wie etwa der Gesangsstil, die Instrumentierung, die Form und die Dauer des Stückes. In dieser Arbeit lastet der Schwerpunkt der Beobachtungen auf jenem Teil der Musikstücke, der auch ohne auditives Erlebnis funktioniert: dem Text.

Die Zielgruppe

Mit der Zielgruppe wird im engsten Sinne das Publikum 观众 bzw. die Zuhörerschaft 听众 verstanden, für welches die Musik gemacht wird. Im weitesten Sinne umfasst die Zielgruppe für einen chinesischen Musiker aber ebenso den politischen Zensor, der seine Liedertexte liest; Journalisten, die über Erfolg oder Misserfolg entscheiden können; die Plattenfirma und den Verlag, die monetären Profit erwirtschaften wollen; Inhaber von Bars 酒吧 und Kleinbühnen 舞台; Veranstalter von Musikfestivals 音乐节 und Konzerten 演出 usw. All diese Personenzirkel hat der Musiker während seines Schaffensprozess zu berücksichtigen und es kann angenommen werden, dass die Beeinflussung auf seine Werke fundamental ist. Das Verwenden des Terminus „Zielgruppe“ legitimiert sich einerseits durch eben diese erweiterte Form des Publikums, andererseits wird damit ein Begriff aus dem Wirtschaftsbereich zu Rate gezogen um aufzuzeigen, dass der Musiker eigentlich nur marginal am Auswählen seiner Zielgruppe beteiligt ist und diese – je höher der Bekanntheitsgrad des Musikers – in zunehmendem Maße von anderen, ökonomisch motivierten Instanzen wie eben der

Plattenfirma, der Agentur, dem Vertreiber usw. ausgewählt werden, welche dadurch auch entscheidendes Mitspracherecht am Image und der Authentizität des Musikers haben. Da in dieser Arbeit das Hauptaugenmerk auf Underground-Musiker gerichtet ist, deren Popularität und dadurch deren Zielgruppe im Vergleich zu etablierten Mainstream-Musikern verschwindend klein ist, wird dieses dritte Klassifizierungskriterium nur zur Abgrenzung gegenüber anderen Stilen verwendet, nicht als inhärente Beschreibung von Folkmusik.

Das Genre

Alle drei oben genannten Klassifizierungskriterien sind bei der Lektüre der nun folgenden Einteilung zu berücksichtigen. In dieser Arbeit wird der zentrale Begriff der Popmusik 流行音乐 als kulturelles Antonym zur klassischen, dynastischen Musik 历代音乐 bzw. zur Volksmusik 民间音乐⁴⁷ betrachtet. In China kann man die Popmusik weiter in „staatlich sanktionierte Musik“ und in „dissidente Musik“ unterteilen. Die offizielle Musik wird hier Mainstream 主流 genannt, die inoffizielle Underground 地下. Diese Dichotomie ergibt sich aus einer Divergenz in allen drei oben genannten Kriterien.

Während die Komposition, das Schreiben des Textes und die Interpretation von Mainstream-Musik von einer beliebigen Anzahl von verschiedenen Personen durchgeführt werden, so ist es für Underground-Musik üblich – ja durch den Anspruch auf Authentizität sogar Voraussetzung – diese drei Stufen des Schaffensprozesses in einer Person oder einer Band zu vereinen. Mainstream-Texte sind meist weder sozial- noch systemkritisch und die Musik besitzt einen starken Hang zu eingängigen, glatten Melodien sowie einfachen, vorhersehbaren Akkordfolgen mit leicht erfassbaren, tanzbaren Rhythmen, während die Texte der Underground-Musik häufig Missstände oder soziale Probleme aufzeigen. Auch in ihrer musikalischen Ästhetik werden die Hörgewohnheiten des Publikums mit ungewohnten Akkordfolgen befremdet. Underground-Musik spricht – wie der Name schon sagt – meist ein Publikum an, das

⁴⁷ Dieser Begriff wird in China umgangssprachlich oft fälschlicherweise mit „Ethnomusik“ “民族音乐” gleichgesetzt (z. B. Huang Se 23:00). Der Begriff der „Minoritäten-Musik“ “少数民族音乐”, der ebenfalls oft irrtümlich als Synonym verwendet wird, vollendet die Verwirrung. Die Unklarheit um diese Begriffe rührt von einem nicht klar umrissenen Konzept der drei Wörter, das die „CCTV-Volksmusik“ zudem noch weiter korrumpiert.

sich abseits der offiziellen Popkultur⁴⁸ in Fernsehen und Radio formiert und organisiert. Es sei angemerkt, dass die Abgrenzung zwischen Mainstream und Underground in China noch relativ einfach durchzuführen ist, während die europäische und amerikanische Musikindustrie bereits alle Genre-abhängigen Ideale und Genre-bestimmenden Klischees zugunsten der bestmöglichen Vermarktung aufgegeben hat. Je nach Betrachtungsweise schwindet die Dichotomie jedoch auch in China.

Diese Arbeit fügt sich in ein wissenschaftliches Feld ein, das einen starken Fokus auf die Underground-Musik aufweist, aus diesem Grund soll der chinesische Mainstream hier nicht näher erläutert werden, die Underground-Musik jedoch bedarf einer weiteren, detaillierteren Einteilung: Es können einige Subgenres erkannt werden, welche sich untereinander wiederum in Details des Schaffensprozess, der Form und der Zielgruppe unterscheiden, sich jedoch oft überlappen. Allen gemeinsam ist jedoch der inoffizielle Charakter der Musik – einerseits geächtet von der Politik, andererseits vom Markt – und die ver(n)einende, ablehnende Haltung gegenüber der Mainstream-Musik. Die in chinesischer Underground-Musik zutage tretenden Genres unterscheiden sich voneinander in Inhaltlichen (Text) und vor allem in musikalischen Merkmalen (Melodik, Harmonik, Rhythmik, Gesangsstil, Instrumentierung, Form usw.). Rock 摇滚⁴⁹, Punk 朋克 und Metal 金属 gehören dabei zu den älteren Formen von Underground-Musik. Elektronische Musik 电子, Hip Hop 嘻哈 und eben Folkmusik 民谣 gehören zu den jüngeren Erscheinungen⁵⁰. Diese Aufzählung von Genres ist weder als vollkommen, noch als dogmatisch zu verstehen. Selbstverständlich gibt es Überschneidungen, oftmals spielt ein Interpret eine Vielzahl von verschiedenen Genres. Jeder Musiker und Zuhörer hat seine eigene Definition von Musik und Musikrichtungen, es ist letztendlich immer eine persönliche, subjektive Entscheidung,

⁴⁸ In dieser Arbeit wird auf eine Unterscheidung zwischen „Popkultur“, „Popularkultur“, „Popular-Kultur“ und allen weiteren Abwandlungen und Kombinationen der Wörter „Pop“, und „Kultur“ verzichtet.

⁴⁹ Obwohl die chinesischen Zeichen für „Rockmusik“ in ihrer wörtlichen Übersetzung „Rock 'n' Roll“ heißen, und diese Übersetzung vor allem von chinesischen Autoren meist verwendet wird, wäre dieser Ausdruck für westliche doch Leser irreführend, da dort eher eine Assoziation mit der amerikanischen Rock 'n' Roll-Bewegung der 1950er Jahre geschieht, weswegen hier die Übersetzung „Rockmusik“ verwendet wird.

⁵⁰ Das Diagramm in Kapitel 3.1.1. entstand auf Grundlage eben gemachter Ausführungen. Ein verfrühter Blick auf dieses kann zur Visualisierung der soeben vorgenommen Kategorisierung beitragen.

welches Lied man zu welchem Genre zählt und welche Subgenres man erkennen mag, oder ob man jegliche Kategorisierung von vornherein ablehnt⁵¹.

1.2.2. Folk vs. Pop

Die Ironie dieser Überschrift liegt im „versus“, da es sich um zwei Begriffe handelt, die zwar etymologisch denselben Ursprung zu haben scheinen, jedoch im Musikbereich jeweils zwei komplett verschiedene Konzepte beschreiben. Die Begriffe müssen einerseits auf kulturwissenschaftlicher, andererseits auf musikwissenschaftlicher Ebene definiert werden.

Folkmusik: der Anglizismus, eingedeutscht und sinisiert

Der Begriff Folk ist im Grunde ein eingedeutschter Anglizismus, er bedeutet Volk. Der Begriff Pop ist in seiner ursprünglichsten Bedeutung eine (wiederum aus dem englischen Sprachraum kommende) Abkürzung für das lateinische Wort Populus, was auch Volk heißt. So würden theoretisch die Begriffe „Folkmusik“ “民谣音乐” und „Popmusik“ “通俗音乐” dieselbe Art von Musik beschreiben: die Musik des Volkes. Wie man jedoch an den voneinander abweichenden chinesischen Zeichen erkennen kann, ist eine historisch herleitbare Definition für diese Arbeit unbrauchbar, wodurch sich der Begriff „Zeitgenössisch“ “当代” im Arbeitstitel legitimiert. Selbst die alternative Bezeichnung für Popmusik 流行音乐 birgt im Chinesischen – wie man wiederum anhand der Zeichen feststellen kann – keine Konnotation zum Volk in sich, was damit zu erklären ist, dass sich Popmusik bei ihrem erneuten Eintreffen in China nach der Öffnung 1979, global bereits als eigenständige Entität ohne direkte Verbindung zum Volk durchgesetzt hat und sogar oftmals als Entfremdung vom (von Adorno) oder schädlich für (von Mao Zedong) das Volk wahrgenommen wurde. „Folk“ und „Pop“ sind also als zwei unterschiedliche Entitäten zu verstehen, die auf musikalischer wie auch gesellschaftspolitischer Ebene von „Volk“ zu distanzieren sind. Andererseits lässt sich die durch das Wort konnotierte Nähe nicht verleugnen. Diese Arbeit ist nicht die erste die versucht, die Nähe dieser beiden meist diametral gegenübergesetzten Kulturfelder durch die etymologische Eigenheit in der Verbindung

⁵¹ Unterm Strich ist alles Musik. Die in Kapitel 3.1. vorgestellte Tag-Methode geht von dieser Grundhaltung aus.

zwischen „Folk“ und „Pop“ (über den herleitbare Begriff „Volk“) hervorzuheben⁵². Auf die taxonomischen Feinheiten der Begriffe „populäre Musik“ und „popularisierte Musik“ kann in dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Für die Folkmusik macht es keinen Unterschied, ob sie nun der „Popmusik“ oder der „populären Musik“ untergeordnet wird, da durch die Rockmusik ohnehin eine weitere Instanz zwischengeschaltet wird. Wie schon erwähnt, wird Folkmusik als eigenständiges empirisch erfassbares Phänomen betrachtet, jegliche einordnende Klassifizierung ist ein rein hypothetischer Versuch. Der aus dem Englischen stammende Begriff der „folk music“⁵³ hat im Grunde nur indirekt mit der Volksmusik (definiert als orale Tradition ohne individuellen Autor)⁵⁴ im europäischen bzw. chinesischen Sinne zu tun. Begriff als auch Musik der folk music sind näher verwandt mit eben der Folkmusik. In China werden heutzutage traditionelle Volksmusiker (als Abgrenzung von Popmusikern) auch „Volkskünstler“ “民间艺人” (folk artists) genannt⁵⁵. Ein Grund warum sich die Folkmusik-Szene um den Begriff Minyao 民谣 formiert hat, und nicht um den ebenso gültigen Begriff Minge 民歌⁵⁶, ist nicht wie man vermuten würde im Inhalt der Texte zu suchen, sondern im Umstand, dass in Zeiten der kommunistischen Herrschaft der Begriff „Minge“ verwendet wurde, um Alben zu bezeichnen, auf denen Volkslieder der nationalen Minoritäten gesammelt und veröffentlicht wurden⁵⁷. Diese Konnotation will von der Zeitgenössischen Folkmusik-Bewegung vermieden werden.

Folklore + Musik = Folkmusik

Der verwendete Begriff „Folkmusik“ hat zwei Ursprünge: Der eingedeutschte Anglizismus wurde oben behandelt, hier widmen wir uns nun der Mischung der Wörter „Folklore“ und „Musik“: Der Begriff Musik muss nicht näher erläutert werden. Der aus dem englischen übernommene Begriff Folklore 民俗 wiederum setzt sich aus zwei eigenständigen Wörtern zusammen: Folk 民 und Lore 俗. Folk wird von Englisch nach Deutsch mit „das Volk; die Leute“ übersetzt, Lore mit „Geschichte; Kunde; Lehre;

⁵² vgl. Hinds 2006

⁵³ In dieser Arbeit wird auf eine Unterscheidung zwischen „folk music“, „folk-music“, „folkmusic“ und allen weiteren Abwandlungen und Kombinationen der Wörter „Folk“, und „Music“ verzichtet. Lediglich der Unterschied zwischen Folk- und Volk- ist substantiell.

⁵⁴ Harris 2005: 389

⁵⁵ Jones Stephen 1995: 50 / Alternative (doch in diesem Kontext unpassende) Übersetzungen lauten „Schauspieler“ und „Kunsthandwerker“.

⁵⁶ siehe Kapitel 2.2.1.

⁵⁷ Baranovitch 2003: 67

Überlieferung; Weisheit; Wissen“. Im Chinesischen wird unter Lore 俗 auch „Brauch; Gebräuche“ verstanden. Wang Juans simplifizierende Schlussfolgerung lautet dementsprechend: Folk 民间 + Lore 学问 = Folklore 民间的学问 bzw. „the learning of the people“ „民众的知识“⁵⁸. Diese logische Gleichung lässt sich allerdings nur vornehmen, wenn man Lore mit Wissen 学问、知识 gleichsetzt. Die Übernahme aus dem Englischen deutet indessen auf ein viel größeres Bedeutungsspektrum hin. Welche Übersetzung schlussendlich auch immer gewählt wird, Folkmusik ist eine Art von Musik, die von Überlieferungen, Wissen, Lehren, Geschichten usw. des Volkes handelt. Man spricht von einer groben, dreiteiligen Gliederung der Folklore:

1. Mündlich überlieferte Traditionen 口头民俗: Prosa (wie Mythen, Sagen, Geschichten usw.), Lyrik (wie Gedichte, Lieder, Balladen usw.) und Redewendungen (wie Sprichwörter, Rätsel, Zungenbrecher usw.)
2. Sitten und Bräuche 风俗民俗: z. B. Feste, Rituale, Zeremonien, Feierlichkeiten, Tänze, Theater usw.
3. Materielle Traditionen 物质民俗: Architektur, Kleidung, Essen, Spielzeug usw.⁵⁹

Folkmusik ordnet sich allen drei Gattungen unter. Es handelt sich bei den Texten der Folkmusiker hauptsächlich um Lyrik, wobei die mündliche Überlieferung im Zeitalter der umfassenden Datenverwertung durch das Internet an Bedeutung verliert. Durch ihre Nähe zur Volksmusik liegt auch eine Verbindung zur Ritual- und Festtagsmusik vor. Materielle Traditionen schließlich sind aufgrund der verwendeten Instrumente nachvollziehbar.

1.2.3. Rockmusik >>> Folkmusik <<< Volksmusik

Es bleibt noch die Aufgabe, das Forschungsgebiet der Folkmusik gegen benachbarte Bereiche abzugrenzen und die Folkmusik einer inhärenten Beschreibung zuzuführen. Um eine Auflösung des in dieser Überschrift angedeuteten Spannungsfeldes zwischen Rockmusik und Volksmusik – in dem sich die Folkmusik befindet – zu erreichen, muss ein weiteres Kriterium eingeführt werden, das über die drei bisher verwendeten Klassifizierungen hinausgeht, ohne sie zu vernachlässigen. Dieses Kriterium ist am

⁵⁸ Wang Juan 2002: 5

⁵⁹ Wang Juan 2002: 32 / Wu Guodong 2006: 245 / Bei den chinesischen Zeichen ist Aufgrund ihrer ähnlichen Aussprache Vorsicht geboten: Minsuxue 民俗学 bezeichnet Folkloristik, während Minzuxue 民族学 Ethnologie meint.

besten mit „musikalischer Praxis“ zu umschreiben, die Anhand der chinesischen Folkmusiker zu beobachten ist.

Folkmusik = Volksmusik?

Die Grenzen zwischen Volksmusik und Folkmusik sind nicht eindeutig definierbar, jedoch können einige eindeutige Unterschiede festgestellt werden, die sowohl auf lokale chinesische, so wie auch globale Maßstäbe anwendbar sind:

- Folkmusik ist urban, Volksmusik ist ländlich.
- Folkmusik ist kommerziell durch professionelle Cd-Aufnahmen vermarktbar, Volksmusik ist eine Festtags- und Geselligkeitsmusik⁶⁰.
- Folkmusik nimmt oft Anleihen aus der Volksmusik, umgekehrt passiert dies selten⁶¹.
- Während die Transkription der Folkmusik sich oft auf Text und Akkordsymbole beschränkt (sogenannte Leadsheets), existiert die Transkription der Volksmusik entweder in exakter Notenschrift oder gar nicht.⁶²

Volkslieder sind mündlich überlieferte, gesungene Gedichte in Versform, sie sind relativ kurz. Die Texte werden vom Interpreten oftmals je nach Umgebung, Anlass und Publikum angepasst, verändert und improvisiert. Volkslieder in China können in Form von Bergliedern 山歌, Bergsteigerliedern 爬山歌, Blumenliedern 花儿, Wanderliedern 信天游, Kleinen Volksstücken 民间小调 usw. vorkommen. Die Form der Berglieder ist z. B. relativ frei. In China findet man folgende Begriffsdefinition:

Volkslieder sind mündlich überlieferte und erhaltene, traditionelle Dichtungen in gesungener oder rezitierter Form. Lieder sind der Kristallisationspunkt des nationalen Gedankenguts, die Offenbarung der menschlichen Psyche, Lieder sind die Enzyklopädie des Lebens des Volkes, ein Spiegel um den Alltag der Menschen zu begreifen. Volkslieder vermögen am besten die wahren Emotionen des Volkes auszudrücken.

民间歌谣是以口头歌唱或吟诵形式流传和保存的传统韵文。[...]歌谣是民族思想的结晶，人民心理的表现，歌谣是民众生活的百科全书，是了解民众生活的镜子。民歌最能表达民众的真实情感。⁶³

Vor allem Folkmusiker, die in Chinas Nordwesten aufgewachsen sind nehmen starke Anleihen an der dortigen Volksmusik, intonieren Gedichte von lokalen Poeten, schaffen Neuinterpretationen von Volksliedern und Volkstänzen und verwenden für die Region

⁶⁰ Wang Juan 2002: 32

⁶¹ Jones Stephen 1995: 11

⁶² Diese Erkenntnisse beruhen auf persönlichen Beobachtungen.

⁶³ Wang Juan 2002: 101, 125

typische Melodien, Rhythmen und Instrumente⁶⁴. Die Mitglieder der Wild Children etwa sammelten Lieder, die die Bauern um Lanzhou auf dem Feld sangen, Dongzi tut dies auch, der Sänger von Second Hand Rose 二手玫瑰 verwendet Texte aus den nordöstlichen Traditionen⁶⁵, Mountain Men 山人 intonieren lokale Geschichten und Sagen aus Yunnan, Su Yang baut traditionelle Texte in seine Musik ein und ergänzt, verändert, aktualisiert sie usw. Diese Interpreten sind nicht nur wegen ihrer musikalischen Darbietungen von hoher Relevanz, sondern auch wegen ihrer musikwissenschaftlichen Arbeit und eigenen Feldforschung als Volksliedersammler zu schätzen. Das Transkribieren der Lieder, oder das Ergänzen von eigenen Texten, ja selbst das Komponieren neuer Melodien – all diese Änderungen direkt am Liedgut selbst fallen unter Adaption und stehen somit direkt in der Tradition und Aufführungspraxis der Volksmusik⁶⁶.

Folkmusik = Rockmusik?

Während sich also der Schaffensprozess der urbanen Folkmusik 城市民谣 stark an die Volksmusik anlehnt, sind die übrigen Praktiken stark von der Rock-Szene 摇滚圈子 geprägt. Die Instrumentierung besteht meist aus einer Stahlsaitengitarre oder einer Elektrogitarre, wozu ein Bass und verschiedenste Schlaginstrumente hinzugefügt werden können. Als Melodieinstrument kommt oft die Mundharmonika oder das Akkordeon zum Einsatz. Komplettiert wird das Klangbild von chinesischen Instrumenten wie dem Sanxian, der Erhu, der Pipa, Schalmeien, Flöten usw. Die Harmonik und die Rhythmik sind ebenfalls eng verwandt mit den im Rock verwendeten Elementen. Auch in der musikalischen Praxis schimmert die Volksmusik also noch ein wenig hindurch, ebenso wie im oben beschriebenen Schaffensprozess. Die Aufführungspraxis jedoch klammert sich endgültig von den Traditionen der Volksmusik ab und trägt die Musik, die ursprünglich auf den Feldern und Bergen, bei Hochzeiten, Begräbnissen und anderen Anlässen gespielt wurde in verrauchte Bars in den Vergnügungsvierteln der Städte und auf Festivalbühnen mit professioneller, technischer Ausstattung. Die angesprochene Zielgruppe ist selbstredend ein anderes.

⁶⁴ Im österreichischen Kontext würde man STS, Hubert von Goisern und Blumensaat usw. als „Folkmusiker“ bezeichnen. Volksmusik dagegen ist eine ländliche Erscheinung, dazu gehören etwa Wirtshaussänger, Jodler, Blasmusikkapellen usw.

⁶⁵ So wie Xiangsheng 相声 bzw. Errenzhuan 二人转.

⁶⁶ Harris 2005: 388

Folkmusik!

Ist die Zeitgenössische Chinesische Folkmusik 中国当代民谣音乐 also lediglich ein Hybrid zwischen Volks- und Rockmusik? Wie sich im Laufe dieser Arbeit herausstellen wird, kann und sollte Folkmusik als autonome Musikrichtung behandelt werden. Folkmusiker schreiben ihre eigenen Texte, komponieren ihre eigenen Lieder und bilden zusammen mit dem Publikum und allen anderen in die Musik involvierten Akteuren ihre eigene Szene, ihre eigene „Folk-Mythologie“. Überschneidungen mit anderen Genres und Anleihen an der Volksmusik sind die Regel, nicht die Ausnahme. Im Zweifelsfall entscheiden der persönliche Geschmack⁶⁷ und das Gefühl – eine in der Musik nicht zu vernachlässigende Instanz – bei der Beantwortung der Frage nach Zugehörigkeit von Musik. Zu beachten ist im weiteren Verlauf dieser Arbeit, dass Pop- und Rockmusik oft synonym verwendet werden, um sich eindeutig von der Volksmusik abzugrenzen. Zur besseren Übersicht werden die grundlegendsten Begriffe im unmittelbaren Forschungsfeld hier aufgelistet:

Ge 歌 heißt Lied bzw. Gesang 歌曲. Volkslieder 民歌, Berglieder 山歌 usw. sind laut Lexikon Untergattungen von Liedern. Als Verb bedeutet Ge singen 歌唱.

Yao 谣⁶⁸ heißt Ballade bzw. Lied 歌谣. Volkslieder 民歌, Volksballaden 民谣, Kinderlieder 童谣、儿歌 usw. sind laut Lexikon Untergattungen von Balladen. Balladen können (müssen aber nicht) gesungen sein, wie die Übersetzung volkstümliches Gedicht andeutet⁶⁹.

Geyao 歌谣 heißt Volkslied bzw. Ballade.

Minge 民歌 heißt Volkslied bzw. Volksgesang.

Minyao 民谣 heißt Volksballade bzw. Volksreim. Minge und Minyao sind laut Lexikon Untergattungen von Geyao.

Die Begriffe Ge und Yao sowie alle hier aufgelisteten Zusammensetzungen werden im Alltagsgebrauch äußerst frei verwendet⁷⁰, die Beziehung unter- und zueinander ist unklar. Besonders der letzte Punkt der Auflistung macht klar, dass die Termini selbst in

⁶⁷ Kloet 2001: 22

⁶⁸ Eine weitere Bedeutung von Yao wäre Gerücht bzw. Gerede 谣言.

⁶⁹ Damit weichen chinesische Balladen vom des sich in der westlichen Literaturtheorie verfestigten Konzeptes von der Ballade als mehrstrophiges, erzählendes Lied ab.

⁷⁰ siehe Kapitel 2.2.1. / Wang Juan 2002: 101

der chinesischen Fachsprache nicht klar definiert sind⁷¹. Stets zu beachten ist jedenfalls, dass die Verwendung in dieser Arbeit von diesen lexikalischen Definitionen abweichen kann, da mit „Folkmusik“ bzw. „Minyao“ nicht nur ausschließlich eine bestimmte Liedgattung beschrieben wird, sondern ein komplexes kulturelles Phänomen, eine Musikrichtung. Das Ziel dieses Kapitels war die genauere Definition und musikalische Eingrenzung des Forschungsgebiets, sowie die Erklärung grundlegender Begriffe, welche im dritten Teil dieser Arbeit ihrer praktischen Anwendung zugeführt werden.

1.3. Methodische Aspekte

Die Darlegung der angewandten Methodik ist ein zentraler Bestandteil jeder wissenschaftlichen Arbeit. Da die Anwendung „einer“ Methode bei einem Forschungsfeld wie der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik nicht möglich und auch nicht zielführend wäre, wird aus einer Vielzahl von Methoden eine speziell auf das Forschungsgebiet abgestimmte Vorgehensweise erstellt, die auf die Hypothesen zugeschnitten ist und eine lückenlose Beantwortung der Forschungsfragen ermöglicht. In diesem Fall setzt sich die optimale Methode aus der kritischen Hermeneutik der Sekundärliteratur sowie der Analyse und Interpretation der eigenhändig gesammelten Primärquellen zusammen.

1.3.1. Praktische und Theoretische Sekundärliteratur

Dieses Kapitel dient dazu, einen groben Überblick über die in diesem Themenbereich bereits publizierte Literatur zu verschaffen und den aktuellen Forschungsstand darzulegen. Als Grundlage zur Analyse lag eine Vielzahl von Quellen vor, die es in ihrer grundlegenden Eigenschaft von Struktur und Funktion zu unterscheiden gilt⁷².

Unter „praktischer Sekundärliteratur“ wird jene Literatur verstanden, die sich – ebenso wie diese Arbeit – direkt mit dem Phänomen der Popmusik in China auseinandersetzt. Als eine Pionierarbeit auf diesem Gebiet versteht sich Andrew Jones „Like a Knife“, im europäischen Raum folgte Andreas Steens „Der lange Marsch des Rock 'n' Roll“. Beide nahmen bereits im Titel Bezug auf Cui Jian 崔健 und dessen Musik und prägten somit den Narrativ der Forschung für nachfolgende Forscher. Zu den neueren

⁷¹ Deswegen musste dort auf die Pinyin-Umschrift zurückgegriffen werden. Wörtlich übersetzt würde der Satz „Volkslieder und Volksballaden sind Untergattungen von Volksliedern“ lauten. Dies erscheint sinnlos.

⁷² Brinker 2005: 157

Veröffentlichungen gehören Nimrod Baranovitchs umfassendes „China’s New Voices“ und Jeroen de Kloets geniales „Red Sonic Trajectories“. Diese Autoren schafften mit ihren Werken die direkte Grundlage für die Terminologie und den gesamten zweiten Teil dieser Arbeit, jedoch sind sie weit mehr. Sie waren in erster Linie Inspiration, aber auch permanenter Anhalts- und Kritikpunkt bei den Forschungen, ihr Beitrag für den Fortgang dieser Arbeit und generell der Forschung um Popmusik, Gesellschaft und Kultur in China kann nicht genügend hervorgehoben werden. Unter den chinesischsprachigen Publikationen sind besonders Li Hongjies 李宏杰 umfangreiche „Encyclopedia of China Rock&Roll“ 《中国摇滚手册》 und die Werke Yan Juns 颜峻 hervorzuheben.

Die „theoretische Sekundärliteratur“ bezeichnet jene Literatur, die vor allem den in dieser Arbeit angewandten Methoden ihre theoretische Grundlage verschaffte. Ein Fundament zu Wissenschaftstheorie und wissenschaftlicher Vorgehensweise generell lieferte etwa Martin Carrier. Die philosophischen Betrachtungen beruhen hauptsächlich auf Publikationen von Hassan Aftabruyan, Donald Davidson, Karl Popper und dem philosophischen Lexikon von Alexander Ulfig. Als Grundlage für die Erstellung von Interviews war Ivonne Küsters Werk als methodischer Leitfaden hilfreich. Die Inhalts-, Gedicht- und Textanalyse orientiert sich primär an Klaus Brinker und Dieter Burdorf. Basis für die Zugangsweise der Folkloristik war Wang Juan. Die kulturwissenschaftlichen Theorien schließlich berufen sich auf Werke von Li Qingxi, Guy Olivier Faure sowie Harold Schechter und Peter Narvaez. Weit über die Hälfte der verwendeten Literatur erschien nach dem Jahr 2000, eine umfassende Bibliographie der gesamten verwendeten praktischen und theoretischen Literatur befindet sich im Appendix.

The Dos

Wie die meisten Publikationen zum Thema Popmusik, verlangt auch dieses Forschungsvorhaben eine interdisziplinäre Vorgehensweise. Der sinologische Grundbau wird ergänzt durch eine musikwissenschaftliche Herangehensweise. Die Grundlage für die in dieser Arbeit angeführte Einteilung in Mainstream und Underground wurde von Andrew Jones übernommen, der seinerseits die Popmusik in „official sanctioned popular music“ 通俗 und „underground rock music“ 摇滚 einteilt⁷³. Auch die drei in

⁷³ Jones Andrew 1991: 4

der Terminologie angeführten Klassifizierungskriterien finden ihre Entstehung in den Theorien von Andrew Jones verwurzelt, der ebenfalls drei „Felder“ angibt:

- Das erste Feld umfasst die Produktion: Komponist, Texter, Musiker, Sponsoren (für Aufnahmestudios und „Ausrüstung“) und schließlich verschiedenste Instanzen der Kontrolleure über den Inhalt der Musik bestimmen dieses Feld.
- Das zweite Feld ist die Dissemination: Durch welches Medium wird das Publikum angesprochen? Welches Mitspracherecht haben die Massenmedien? Wer entscheidet was auf den Markt kommt und was nicht? Hierzu gehört auch die Aufführungspraxis der Musik: Der Ort, der Organisator und das Publikum sind Instanzen die dieses Feld definieren.
- Das dritte Feld schließlich umfasst die kreativen Aktivitäten des Musikers. Wie formen die Sensibilitäten, Wahrnehmungen und Erfahrungen das finale musikalische Produkt?⁷⁴

Sehr beeinflussend für diese Arbeit war das geniale Werk von Baranovitch. Auf der Grundlage von Popmusik erforscht er die Gender- und Minoritäten-Problematik in China⁷⁵, diese Arbeit versucht eine ähnliche Zugangsweise in dem Sinn, dass auf der Basis von Popmusik die Frage der Identität und das Phänomen der Wurzelsuche in China erklärt werden sollen. Auch Baranovitchs These, dass Rockmusik eine Weiterführung der Bewegung des 4. Mai 五四运动 in den 1920ern sei⁷⁶, findet hier in der Hypothese, dass Folkmusik die Fortführung der Wurzelsuche-Bewegung sei (welche ihrerseits wiederum in engem Zusammenhang mit den Demokratisierungsversuchen und der 4. Mai-Bewegung steht) ein Äquivalent. Ebenso wie Kloet distanziert sich auch diese Arbeit von der Ansicht, dass die sogenannten „Hohen Künste“ (welche die Menschen angeblich befreien und erleuchten) im Gegensatz zu „Pop“ (welcher die Menschen unterdrücke) stehen. Diese Anschauungen gehen auf marxistische Grundlagen von Adorno und der Frankfurter Schule der 1960er zurück und sind nicht mehr zeitgemäß⁷⁷. Kloets nihilistisch angehauchtes Erklärungsmodell von „It’s just a bunch of stuff that happens“⁷⁸ erscheint zwar radikal,

⁷⁴ Jones Andrew 1991: 24

⁷⁵ Baranovitch 2003: 7

⁷⁶ Baranovitch 2003: 41

⁷⁷ Kloet 2001: 188

⁷⁸ Kloet 2001: 33

doch schließt sich auch diese Arbeit dieser Auffassung an⁷⁹. Auch erkennt Kloet richtig, dass „although academics and journalists in the West might like the rebellious image of Chinese rock, the music itself is hardly ever taken serious“⁸⁰, weswegen in dieser Arbeit ein starker Fokus auf die Musik und die Liedertexte vorherrscht und Fragen des „Image“ oder der „Szene“ mit ihren sozio-politischen Auswüchsen nur peripher behandelt werden. Sehr beeinflussend war Kloets Theorie der „Rock-Mythologie“, welche – so wie das hier verwendete Konzept der Folk-Mythologie⁸¹ – so viel mehr ausdrückt und beschreibt als nur eine Musikrichtung. Einer Neigung der bisher wenige entrinnen konnten ist die offensichtliche Fixierung auf Cui Jian, der aufgrund von (leider oft zitierten) Aussagen wie „Rock is an ideology, not a set musical form“⁸² in dieser Arbeit nur peripher behandelt wird. Dies bildet einen Übergang zu in der Sekundärliteratur verwendeten Ideen, die hier vermieden werden sollten.

The Don'ts

Ein großes Problem im Diskurs um chinesische Popmusik ist die umgreifende Politisierung; des Themas, der Musik, der Interpreten, sogar der Sekundärliteratur selbst. Im Bewusstsein der Ironie, durch dieses Kapitel nicht im Geringsten zur Entpolitisierung des Diskurses beizutragen, sondern im Gegenteil diese noch zu verstärken, seien hier doch einige Ansätze genannt, die zwar in einer politikwissenschaftlichen Arbeit gebraucht werden, in einer primär musikwissenschaftlichen Zugangsweise zum Thema aber fehl am Platz sind: Das Grundproblem in der politischen Diskussion ist die Annahme, dass eine Auslöschung von politischer Interpretation (etwa bei wirtschaftlich motivierten Rockkonzerten oder in Liedertexten, die z. B. Sexualität behandeln) ein politischer Akt an sich sei. Es wird angenommen, dass man das Politische nicht vom nicht-Politischen trennen könne, und vor allem in China sei jeder der nicht politisch ist, explizit politisch da die Verweigerung der Politik ein politischer Akt sei⁸³. Diese Annahme mag zwar durchaus zutreffend sein, aber die Katze beißt sich in den sprichwörtlich eigenen Schwanz. Der

⁷⁹ Man erinnere sich auch an das Eingangsgedicht „Verschwinden“, dem eine ähnliche Geisteshaltung zugrunde liegt.

⁸⁰ Kloet 2001: 45

⁸¹ siehe Kapitel 1.4.4.

⁸² Jones Andrew 1991: 126

⁸³ John Fiske etwa verzerrt diese Theorie soweit, dass er sich zur Aussage „popular pleasure is always social and political“ hinreißen lässt.

einzigste Ausweg aus diesem *Petitio principii*⁸⁴ ist der in dieser Arbeit vorherrschende agnostische Zugang gegenüber der Politik (übrigens auch der Wirtschaft): Es ist einerlei, ob die Musik, der Text, der Interpret, die Aussage usw. politisch sind. Die Texte sind einzig und allein von der Feder und damit den Gedanken und Gefühlen des Künstlers abhängig. Der Künstler mag seinerseits natürlich von äußeren Faktoren beeinflusst sein, doch ist es zu bezweifeln, dass die Yan'an-Rede von Mao Zedong wichtiger für den Schaffensprozess des Liedes „Mr. Van Gogh“ von Li Zhi war, als der Tod seines Vaters, bzw. muss beiden Faktoren ein zumindest gleichberechtigter Einfluss zugestanden werden. Überpolitisierung macht diese Gleichberechtigung unmöglich. Die Hartnäckigkeit mit der in der Sekundärliteratur auf der Politisierung beharrt wird ist jedoch nicht einfach aus dem Weg zu räumen:

But the political does not disappear; instead, it comes back in the form of, for example, the education system and family ideology. The personal is political; in that sense, all music zones, being part of the constitutive forces of everyday life, are intrinsically political. Nothing can be completely separated from politics, and however creative audiences and students are in decoding messages, propaganda undoubtedly leaves its traces in the minds of the young.⁸⁵

Ein weiteres Problem der bisher veröffentlichten westlichen Sekundärliteratur ist, dass meist ein binärer Konflikt in der Gesellschaft dargestellt wird. Es wird eine Dichotomie zwischen „offiziell“ vs. „inoffiziell“ dargestellt. Pop wird dabei gerne als „inoffiziell“ hingestellt⁸⁶. Ein kurzer theoretischer Exkurs in die Wissenschaftstheorie lässt erkennen, dass einige der bisher verfestigten Annahmen und Bezugssysteme nicht mehr adäquat sind um neuen Probleme zu adressieren. Neue Wege um die Situation zu erfassen werden durch Ideologien und Methoden behindert, die zum Teil noch aus dem kalten Krieg stammen (oder im Falle von z. B. Marxismus noch älter sind), oder ein eurozentristisches Weltbild glorifizieren – in China wie auch im Westen⁸⁷. Die vorherrschenden Ideologien und Methoden beruhen auf Gegenseitigkeiten und

⁸⁴ Ein weiterer argumentativer Trugschluss dieser Art wäre die Beantwortung der Frage von „Was ist Musik?“ bzw. „Was ist Kunst?“ mit „Kunst ist etwas, das ein Künstler schafft. Ein Künstler ist jemand, der Kunst schafft.“ Ein Diskurs um diese Definitionen würde in der Auseinandersetzung mit chinesischer Musik und Kunst jedoch sogar einleuchtender erscheinen, da er von dem verzerrten und von Stereotypen durchzogenen Weltbild des „exotischen Anderen“ ablassen würde, und sich an inhaltlichen und historischen Argumenten aufhängen würde, anstatt an kultur- und politikwissenschaftlichen Spekulationen. Dies würde die bedingungslose Akzeptanz chinesischer Kunstformen bedingen und wäre ein notwendiger und längst überfälliger Schritt.

⁸⁵ Kloet 2001: 170

⁸⁶ Baranovitch 2003: 6

⁸⁷ Zhang Xudong 2001: 1

Widersprüchen: Offiziell vs. Inoffiziell, Staat vs. Gesellschaft, Konform vs. Rebellisch, Kommerz vs. Kunst, Pop vs. Rock, Mainstream vs. Underground und schließlich sogar auf den ersten Blick wertefreie Stereotypisierungen wie Ost vs. West, Kommunismus vs. Kapitalismus⁸⁸ und dem in China omnipräsenten Shanghai vs. Beijing bzw. Norden vs. Süden. Der Fehler der bei dieser Herangehensweise begangen wird – inner- und außerhalb Chinas – besteht darin, dass China durch eine „Linse“ betrachtet wird, die die Totalität der Regierung und die offiziellen Richtlinien der Politik mitsamt derer Rhetorik (zu Unrecht) hervorhebt. Stephen Jones sieht in einer Fixierung auf diese Linse noch ein weiteres Problem:

Urban, official culture is of course an aspect of Chinese music-making. It dominates the commercial market. However, one might find the official line largely marginal to the continuing practice of instrumental music in China. If one studied only state-sponsored music-making, one would find only a small part of the diversity of music in China, and would remain isolated from the music-making of the great majority of the population.⁸⁹

Eine Reaktion von vor allem westlichen Beobachtern auf dieser Sichtweise ist es, alles was nicht direkt von der Regierung kommt, als subversiv, progressiv und ultimativ „gut“ anzusehen. Im Gegensatz zum Problem der Politisierung scheinen sich die Akademiker jedoch dieses Umstandes bewusst zu sein und versuchen ihn aus dem Weg zu räumen⁹⁰.

1.3.2. Erhebung und Analyse der Primärquellen

Als Primärliteratur sind die zu analysierenden Liedertexte in visueller und auditiver Form zu betrachten, die in Form von Cd-Heftchen und auf diversen Internetseiten zur Verfügung stehen, oftmals jedoch nicht in schriftlicher Form vorhanden sind und nur gehört werden können. Außerdem dienen die selber erarbeiteten auditiven Ressourcen aus den Interviews, Gesprächen und Konzertmitschnitten als Primärquellen. Besonders im dritten Teil dieser Arbeit werden diese Daten im Detail verarbeitet.

Feldforschung in China

Schon Friedrichs bemerkte richtig, dass bei soziologischen Studien oft ein proportionaler Überhang zugunsten der Sekundärliteratur besteht, weil dort vermeintlich

⁸⁸ Zhang Xudong 2001: 1

⁸⁹ Jones Stephen 1995: 61

⁹⁰ Kloet 2001: 35

mehr Information vorhanden ist als in den Primärquellen⁹¹, die ohnehin in mühevoller Kleinarbeit erst definiert, konstatiert und gesammelt werden müssen. Diesem in der Wissenschaft oft anzutreffenden Missstand soll in dieser Arbeit durch quantitative Gleichheit des empirischen mit dem „sekundärliterarischen“ Anteil Abhilfe geschaffen werden⁹². Die Feldforschung in China wurde durchgeführt, nachdem der Großteil des ersten und zweiten Teils dieser Arbeit bereits geschrieben waren, das heißt fundierte theoretische (eingeschränktes Forschungsgebiet, ausgearbeitete Forschungsfrage, artikulierte Hypothesen) und methodologische (Beherrschung von Interview-Techniken) Grundlagen, als auch genügend Hintergrundwissen um die Folkmusik (Entstehung, Akteure) vorhanden waren, was erstens der auch von chinesischen Ethnomusikwissenschaftlern geforderten Vorgehensweise von „Berühr’ den Himmel und steh’ auf festem Boden“ “顶天立地” entspricht⁹³, und zweitens die Qualität der gesammelten Daten enorm steigert. Obwohl ich mir immer bewusst war, dass es sich hier grundsätzlich um eine Arbeit im Bereich der Popkultur handelt, und nicht im Volksmusik-Bereich, so betrachte ich die in China durchgeführte Feldforschung doch als legitim und äußerst wichtig. Im Grunde gliederte sich der Forschungsaufenthalt in drei große Bereiche: Bibliotheksrecherchen in Shanghai und Beijing, Besuch von Konzerten und Durchführung von Interviews.

Interviews und Gespräche

Im Vergleich zu der oben genannten Erhebung von Quellen in Bibliotheken und bei Live-Konzerten bedarf es bei der Verwendung von Interviews einigen methodischen Grundlagen, die hier zuerst angeführt seien bevor die Ergebnisse aus China zusammengefasst werden:

Die von mir angewandte Art von Interview wird Explorativ-, Intensiv- oder Tiefeninterview genannt. Die Führung der Interviews folgt entlang eines grob strukturierten Leitfadens, der anfangs für jedes individuelle Interview im Vorfeld schriftlich ausgearbeitet wird. Im späteren Verlauf der Interviewführung war der Leitfaden derart vertraut, dass er in schriftlicher Ausführung nicht mehr notwendig

⁹¹ Friedrichs 1980: 124

⁹² Seiffert 1983: 266

⁹³ Shen Qia 2006: 212 / Wobei der feste Boden 立地 auf eine ausgereifte Methodik und ein festes theoretisches Fundament hinweist, und den Himmel berühren 顶天 die empirische Forschung an sich beschreibt.

war⁹⁴. Am Anfang des Forschungsvorhabens steht die Auswahl der Interviewpartner, die in einem bewussten Auswahlverfahren eruiert werden. Es folgt die Erhebung der Interviews an sich. Dabei kann man zwischen zwei Arten von Fragen unterscheiden: „Schlüssel Fragen“ werden in jedem Fall gestellt, „Eventualfragen“ nur, wenn es das Gespräch erlaubt bzw. danach verlangt. Küsters gibt einen optimalen Verlauf eines Interviews vor: Im Vorgespräch soll durch Alltagsgespräche ein Vertrauen zwischen Interviewer und Interviewtem aufgebaut werden, das Forschungsvorhaben wird vorgestellt, man darf jedoch nicht die Thematik des Interviews vorwegnehmen. Es folgt die Erhebung soziodemographischer Daten wie Geburtsjahr, Bildung, Familienstand usw. Erst nachdem man sich vergewissert hat, dass der Interviewte einer Aufnahme zustimmt, darf das Aufnahmegerät eingeschaltet werden. Nun folgt das eigentliche Interview in Form eines Gespräches, wobei der Interviewte den Großteil der Zeit sprechen sollte und der Interviewer sein Gegenüber mit gelegentlichen Fragen und Erzählstimuli im Redefluss zu halten versucht. Sind alle Fragen beantwortet oder hat der Interviewte fertig erzählt, ist das Aufnahmegerät abzuschalten und das Interview ist beendet. Es folgt ein Nachgespräch und die Verabschiedung. Abschließend wird ein Interview-Protokoll erstellt in dem Beobachtungen und Eindrücke festgehalten werden: Der emotionale Zustand des Befragten, die Anwesenheit eventueller Dritter, eine Beschreibung des Orts, Details zu Stimme und Redeweise, Mimik und Gestik, Besonderheiten, die Atmosphäre der Interview-Situation, Sympathien und Antipathien usw. Der letzte Schritt umfasst die Transkription der Interviews.⁹⁵

Der Forscher muss sich bewusst sein, dass sich tägliche Leben nicht nach akademischen Regeln richtet, und so kann man sich das schönste Interview zurecht legen, um zumindest für sich selbst den wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden, in der Realität sieht es jedoch meist ganz anders aus. Ein stur-schematisches Vorgehen nach einem vorher ausgearbeiteten Leitfaden kann vom Gegenüber unter Umständen als Langweilig, ja sogar als Entmündigend betrachtet werden, was einem freien Informationsaustausch natürlich hinderlich ist. Flexibilität seitens des Forschers muss gegeben sein. Die oft angeführte Befürchtung dass Aufnahmen nicht zugestimmt wurde wiederum, bewahrheitete sich überhaupt nicht, im Gegenteil. Das von mir verwendete Aufnahmegerät Zoom H4n ist allen Musikern bekannt, meist war es sogar Gegenstand

⁹⁴ Mangold 2010: 89

⁹⁵ Küsters 2006: 39, 54-74 / Friedrichs 1980: 130, 208-227

des Gespräches vor dem Interview. H4n bezeichnet die neueste Version des Gerätes, die es auf dem chinesischen Markt anscheinend noch nicht gibt. Die meisten Musiker dort verwenden das H4 oder eine andere Marke um ihre Proben, Live-Konzerte und Ideen aufzunehmen, weswegen sofort über Neuerungen, Vor- und Nachteile der aktuellen Version gesprochen wurde. Solche augenscheinlichen Lappalien sind auf keinen Fall zu vernachlässigen. Sie dienen dem Aufbau eines Naheverhältnisses zwischen „Forscher“ und „Erforschem“, personalisieren sozusagen die Beziehung der beiden, und sind für das Gelingen der Interviews äußerst hilfreich.

Eine Vielzahl von Interviews mit Musikern ergab sich spontan und unerwartet. Wie in China üblich geschieht Sozialisation hauptsächlich über gemeinsame Essen und (in Musikkreisen) dem Besuch von Konzerten. Die Musiker im Folkzirkel speziell scheinen sich alle gegenseitig zu kennen, und bei Konzerten trifft man meist weitere Musiker, die als Zuhörer anwesend sind. Auf diesem Weg wurden die meisten Bekanntschaften gemacht und Interviews vereinbart. Ein glücklicher Umstand war, dass das erste Interview überhaupt mit Zhang Quan geführt wurde, dem „Gründungsvater“ der Folkmusik-Bewegung in China. Die Anmerkung meinerseits „Ich habe z. B. schon Zhang Quan interviewt“ wirkte auf die meisten Musiker beim Vereinbaren der Interviews beinahe magisch, und es wurde sofort zugestimmt. Es wurden nur drei Interviews abgelehnt, zwei, weil die Betroffenen am Tag darauf in eine andere Stadt führen um Konzerte zu geben⁹⁶, eines weil der Musiker beschäftigt war um Musik für eine Fernsehserie aufzunehmen⁹⁷. Zwei Musiker, die in dieser Arbeit behandelt wurden hielten sich nicht in Beijing auf⁹⁸, und zu drei Musikern war es mir nicht möglich Kontakt herzustellen⁹⁹. Neun Interviews mit Musikern, sechs mit Fans und zwei Experteninterviews sind jedoch mehr als ausreichend, da es sich ja um qualitative, nicht um quantitative Erhebungen handelte. Alle Interviews wurden auf Chinesisch durchgeführt. Die Aufnahme wurde nie abgeschlagen, und auch auf eine Anonymisierung des Namens wurde (bis auf einen Fall) stets verzichtet.

In dieser Arbeit wird zwischen „Interviews“ und „Gesprächen“ differenziert. Der entscheidende Unterschied zwischen Interviews und Gesprächen war, dass für alle Interviews von mir angefertigte und klanglich optimierte Audiodateien vorliegen, und

⁹⁶ Zhou Yunpeng, Wu Junde.

⁹⁷ Wan Xiaoli.

⁹⁸ Li Zhi, Little Juan.

⁹⁹ Wang Juan, Su Yang, Little He.

die bei der Durchführung einem gewissen Leitfaden folgten, während Gespräche zwang- und formlose Wortwechsel mit dem Gegenüber waren¹⁰⁰. Insofern kann jeder Interviewpartner auch gleichzeitig als Gesprächspartner betrachtet werden. Da es sich größtenteils um gemütliche und unkomplizierte Personen bzw. Freunde und Bekannte handelte, war bei den Interviews stets ein kollegiales bis freundschaftliches Verhältnis gegeben, da ich immer gleich klar machte, dass ich ebenfalls Musiker bin, wodurch natürlich ein Mehrwert an Informationen ausgetauscht wurde.

Liedertexte

Viele der in dieser Arbeit besprochenen Interpreten sehen sich nicht nur als Musiker, sondern auch als Poeten, deswegen scheint der literaturwissenschaftliche Zugang hier mehr als geeignet um die Inhalte der Texte zu analysieren. Die Betrachtung der Liedertexte als lyrische Gedichte 诗歌, und die Tatsache, dass Liedertexte auch ohne Musik funktionieren und im Schaffungsprozess eine eigene, abgeschlossene Einheit abgekapselt von der Komposition darstellen (oder dies zumindest theoretisch tun könnten) erscheint Legitimation genug, mit der Methode der Gedichtanalyse die vorliegenden Texte zu interpretieren. Ein kurzer Blick ins Englische, wo Liedertexte als „Lyrics“ bezeichnet werden, lässt die offensichtliche Verwandtschaft zwischen Gedichten und Liedertexten noch deutlicher werden. Die Analyse besteht aus zwei Aspekten, die unabhängig voneinander ablaufen können, sich aber meist ergänzen. Ein Aspekt besteht aus dem Versuch eine möglichst korrekte Übersetzung anzufertigen, der zweite Aspekt ist eine von der Übersetzung unbefangenen Analyse und Interpretation des Inhaltes. Eine Übersetzung ist für die Analyse im Grunde nicht nötig, jedoch steigert natürlich eine detaillierte Auseinandersetzung auf rein sprachlicher Ebene die Kenntnis des Inhalts, ebenso wie eine tiefere Kenntnis des Inhalts eine korrektere Übersetzung nach sich zieht.

Das älteste Paradigma der Lyrik-Konzeption ist wohl eine an Musik und Sangbarkeit orientierte Lyrik-Vorstellung, „der Kern der Lyrik ist das Lied“¹⁰¹. Weitere Definitionsversuche beschreiben folgende Merkmale als charakteristisch für jede Art von Lyrik: Liedhaftigkeit, Kürze, Abweichung von der Alltagssprache durch Reim,

¹⁰⁰ Für Gespräche gibt es also keine „Beweise“, ebenso wenig für Aussagen bei Konzerten, die aus diversen Gründen nicht aufgenommen wurden. Die „nichtbeweisbaren“ Aussagen beschränken sich in dieser Arbeit auf einige wenige Sätze.

¹⁰¹ Asmuth 1984: 133, zitiert in Burdorf 1997: 6

Metrum, Lautmalerei, Verformung der Wortgestalt, Inversion, Versform usw. Weiters kann man eine Nähe des im Gedicht Sprechenden zum Autor feststellen. Ein Gedicht beinhaltet drei problematische Kategorien: Das Erlebnis, die Stimmung und das lyrische Ich. Gegenüber anderen literarischen Gattungen besteht im Gedicht eine engere Verbindung zur Subjektivität, besonders zur persönlichen Erfahrungswelt des Autors. Neben äußeren Einflüssen wirken sich auch innere Einflüsse auf das Kunstwerk aus¹⁰². Bisher sind in der Sekundärliteratur hauptsächlich äußere Erscheinungen als Einflüsse analysiert worden (Politik, Markt, Zensur usw.):

Das Erlebnis, aus dem die Produktion des Kunstwerks hervorgegangen ist, wird [...] in der Rezeption reaktiviert und in anderen lebensgeschichtlichen Zusammenhängen wirksam. Die Ästhetik des Augenblicks sowie die Vorstellung von der Subjektivität und dem Erlebnischarakter der Kunst gehen [...] eine unauflösliche Einheit ein.¹⁰³

Allerdings beruht natürlich nicht jedes Werk auf einem direkten Erlebnis, sondern oft nur auf indirekten, allgemeingültigen, kollektiven Erlebnissen. Im Gegensatz zum Erlebnisbegriff, der die Aufmerksamkeit auf ein einziges, augenblickliches Ereignis (die Einwirkung eines Äußeren auf die innere Sphäre des Subjekts) und auf dessen Nachwirkung zentriert, tendiert der Stimmungsbegriff zu einer Zerstreuung der Perspektive. Die „Stimmung“ kommt aus der Musikwelt, wo sie die Einstellung eines Instruments auf die richtige Tonhöhe – das Stimmen – beschreibt, wodurch ein harmonischer Zustand erreicht wird. Die problematischste Kategorie des Gedichtes ist ohne Zweifel das lyrische Ich. In einem Gedicht können vier Instanzen von Personae festgestellt werden: Empirischer (realer) Autor, Textsubjekt, fiktiver Erzähler (kann ein Ich-Erzähler sein und sich mit dem Textsubjekt decken) und erzählte Figuren. Das Verwenden eines Synonyms des Autors hat auf das Gedicht nur nebensächlichen Einfluss. Oft wird mit dem Textsubjekt das „lyrische Ich“ gemeint, auch „Protagonist“, „artikulierte Ich“ oder „das Ich“ findet Verwendung. Das Textsubjekt ist ein analytisches Konstrukt, das zwischen dem im Text zur Sprache kommenden (fiktiven) Ich und dem realen Autor anzusiedeln ist. Es strukturiert die Perspektive des Gedichts und setzt das Ich ohne mit ihm identisch zu sein. Es kommt daher auch in Gedichten vor, in der kein Ich explizit zur Sprache kommt. Besonders für chinesische Texte bietet sich diese Zugangsweise an, da diese oft personenlos sind. Die Übersetzung ist ein eigens erstellter Metatext, ein Konstrukt, wobei es durch Anwendung des analytischen

¹⁰² Burdorf 1997: 20-21, 182-183

¹⁰³ Burdorf 1997: 183

Textsubjekts egal ist, ob nun mit Ich übersetzt wurde oder nicht, die Interpretation des Gedichtes muss ohnehin auf Basis des chinesischen Originaltexts erfolgen. Die formale und inhaltliche Gliederung des Gedichtes können bei der Analyse zusammenfallen, da sie sich oft ergänzen. Die Analyse geschieht von Groß nach Klein:

- Gesamtaufbau
- Strophe, Refrain, Zwischenteil (Absatz)
- Vers (Zeile)
- Wort

Die Gesamtstruktur der Gedichte bzw. in diesem Fall der Lieder 歌、谣 (songs) setzt sich in der Regel aus den hier dargestellten Elementen zusammen: Einleitung 序曲、前奏 (intro), Strophe 正歌、主歌 (verse), Refrain 副歌、高潮 (chorus) und Zwischenteil 桥段、过门儿 (bridge). Vorsicht geboten ist also bei der Unterscheidung zwischen dem englischen „verse“ (für Strophe) und dem deutschen „Vers“, welcher auch als Zeile 行 (line) bezeichnet wird. Es ist hervorzuheben, dass man bei Gedichten von Versen spricht, nicht von Sätzen. Die gewählte Interpunktion ist daher sehr frei und entsagt sich den sonst üblichen Satzungsregeln, sie dient eher ästhetisch-ordnenden Gesichtspunkten als grammatikalischen, ebenso wie die Groß- und Kleinschreibung, da es in Gedichten üblich ist, den ersten Buchstaben einer Zeile (ungeachtet seiner Position im Satz oder der Wortart) groß zu schreiben. Auf den Reim wird in der Übersetzung aus nachvollziehbaren Gründen komplett verzichtet.

Der Paratext – alle im direkten Umfeld des Haupttextes auftretenden sprachlichen Äußerungen – ist bei der Analyse sehr wichtig. In dieser Arbeit wird der Paratext ausgeweitet auf alle auditiven und visuellen Erscheinungen im direkten Umfeld des zu behandelnden Textes. Dementsprechend kann auch vom „Kontext“ gesprochen werden. Der Paratext beinhaltet Informationen über den Autor, den Titel, eventuelle Widmungen, einem Motto, der Datierung, dem Ort und dem Datum. Der Paratext stellt das Gedicht erstens in einen bestimmten inhaltlichen Kontext und zweitens in einen historisch-biografischen Kontext. Der wichtigste Paratext ist auf jeden Fall der Titel. An ihn kann man eine Vielzahl von Fragen stellen: Welche Assoziationen löst der Titel aus? Welche Art von Gedicht erwartet man? Passen Titel und Inhalt des Gedichts zusammen? Birgt er zusätzliche Informationen? Ist er eine Zusammenfassung oder gar

die Pointe des Gedichts? Trägt er zum Verständnis bei? Eine grundlegende Eigenschaft eines Gedichtes ist, dass es einen Inhalt haben muss, es muss eine Rede sein.¹⁰⁴

1.4. Kulturwissenschaftliche Zugänge

Ebenso wie in dieser Arbeit mehrere Methoden zur Anwendung kommen, so werden auch mehrere Theorien ineinander vermengt, um dem Forschungsvorhaben einen möglichst stabilen Rahmen zu geben. Die ersten zwei Themenbereiche leiten sich direkt aus den Forschungsfragen und den damit zusammenhängenden Hypothesen her: Um verifizieren zu können, dass die Folkmusik in der Tradition der Wurzelsuche steht, muss diese zuerst konstatiert werden. Ebenso muss ein Blick auf den Diskurs um Popkultur-Forschung gemacht werden, um das Spannungsfeld zwischen Pop- und Volksmusik einzugrenzen. Die Wertewandel-Theorie von Faure scheint eine geeignete „Linse“ zu sein, durch die Folkmusik betrachtet werden kann. Die Relevanz des Themas wird durch einen gesellschaftlichen Kontext ein weiteres Mal legitimiert. Ebenso stellt die Folk-Mythologie einen holistischen Anspruch, der sich einerseits aus der theoretischen Zugangsweise zu „Folkmusik“ ergibt, andererseits praktische, gesellschaftliche Auswirkungen zeigt.

1.4.1. Wurzeln & Suche

Bei der Wurzelsuche-Bewegung 寻根运动 handelt es sich um ein Phänomen, das in den 1980ern den kulturellen, literarischen, akademischen und künstlerischen Diskurs in China mitbestimmte, und das stark auf der Frage um die Identität aufgebaut ist. In dieser Zeit fand in China eine Rückbesinnung zu den „Wurzeln chinesischer Kultur“ statt:

The leading question in predominantly Chinese academic and artistic circles in the 1980s appeared to be how Chinese culture should reposition itself in a rapidly globalizing world.¹⁰⁵

Vor allem die in den philosophischen Betrachtungen vier Ebenen der Identifikation (andere identifizieren, von anderen identifiziert werden, sich selbst identifizieren, sich selbst mit anderen identifizieren) stellten China vor ein Polylemma, das es in allen Bereichen zu beseitigen galt. Da vor allem der dritte Punkt nicht ausgeprägt schien, gab es große Probleme mit Punkt Zwei und Vier. Das durch die Kulturrevolution 文化大革命

¹⁰⁴ Burdorf 1997: 13-18, 128-133, 184-196

¹⁰⁵ Kloet 2001: 4

命 verursachte Wertevakuum, die Orientierungslosigkeit und die Verwirrung beim Eintritt in das neue Zeitalter 新时期¹⁰⁶ führte zu einer Suche nach den Wurzeln, einer Suche nach der (verloren geglaubten) chinesischen Kultur und der eigenen Identität, sowohl auf individueller Ebene als auch auf gesellschaftlicher bzw. kultureller Ebene. Die Wurzelsuche-Bewegung darf nicht missverstanden werden als eine Bewegung, die eine Rückkehr zu alten Traditionen 复古 oder gar einer Restaurierung von altertümlichen Werten und Wegen fordert¹⁰⁷. Das Ethos der Wurzelsuche-Bewegung kreist um den Versuch, durch rationales Denken und der Intensivierung von Selbstreflektion in der Gesellschaft einen individuellen sowie kollektiven Zustand zu erreichen, der auf einer authentischen, kulturellen Subjektivität Chinas aufbaut¹⁰⁸ und der als solcher von anderen – aber auch von sich selbst – erkannt und identifiziert werden kann.

Der Name für diese Bewegung geht auf einen 1985 veröffentlichten Artikel von Han Shaogong 韩少功 zurück, der den Titel „Die Wurzeln der Literatur“ 《文学的根》 trägt. Autoren der Wurzelsuche-Literatur 寻根文学 hatten weder das Verlangen die chinesische Kultur neu zu ergründen, noch wollten sie ausländische Kultur oberflächlich übernehmen¹⁰⁹, die Wurzelsuche-Literatur positionierte sich bewusst zwischen den damaligen in der Gesellschaft vorherrschenden Dichotomien: Natur vs. Kultur, Moderne vs. Tradition, Sinisierung vs. Verwestlichung usw.¹¹⁰ Die musikalische Manifestation der Wurzelsuche war der Nordwestwind 西北风, der später in die Rockmusik übergang. Die neue Folkmusik-Bewegung 新民谣运动 in China ist eine Art zweite Wurzelsuche bzw. eine Fortsetzung derselben.

1.4.2. Pop & Kultur

Obwohl der wissenschaftliche Diskurs um Popkultur – nicht zuletzt wegen seiner Ausuferungen in die Pseudo- und Populärwissenschaft – eher einem „Schlachtfeld“ gleicht, als einer ernstzunehmenden akademischen Disziplin, soll hier doch der Versuch unternommen werden, die für diese Arbeit relevanten Theorien

¹⁰⁶ Man kann vier Phasen des modernen Chinas erkennen: 1949-1966 Staatsgründung und Anfangsphase 建国初期, 1966-1976 die Phase der Kulturrevolution 文化大革命时期, 1976-1989 das Neue Zeitalter 新时期 und 1989-jetzt das Post-Neue Zeitalter 后新时期 / Ming Yan 2006: 83

¹⁰⁷ Li Qingxi 2000: 121

¹⁰⁸ Wang Jing 1996: 181

¹⁰⁹ Li Qingxi 2000: 110-122

¹¹⁰ Wang Jing 1996: 182

herauszufiltern und prägnant darzulegen. Selbst unter strengster Beachtung aller Kulturtheorien kann man nicht erwarten, eine Kultur jemals vollständig zu ergründen. Noch weniger ist es möglich eine fremde Kultur mit den Standards der eigenen Kultur verstehen zu wollen¹¹¹, weswegen auf einen komparativen Standpunkt in dieser Arbeit so weit wie möglich verzichtet wird.

Allgemeine Theorien

Hier werden einige Theorien vorgestellt, die für das Forschungsgebiet relevant sind und vor allem den Bereich der Popmusik wissenschaftlich untermauern sollten. Es herrschen drei dominante Modelle zur Reflektion von Popkultur vor:

1. Theodor Adorno vertrat die Ansicht, dass Popkultur den Massen von oben herab aufgezwungen wird, ein Instrument der herrschenden Schicht das einzig dem Zwecke dient, die Macht in den Händen der Mächtigen zu belassen¹¹².
2. John Fiske erkennt zwar die Kontrolle der Herrschenden in der Gesellschaft an, aber hebt die aktive Rolle der „machtlosen“ Individuen hervor, da diese in Konsumation und Produktion von Popkultur eine entscheidende Rolle spielen¹¹³.
3. Stuart Hall versucht die beiden vorangegangenen Theorien zu vereinen. Er sieht Popkultur als eine „Arena des beständigen Kampfes zwischen den Machthabern und der Opposition“¹¹⁴, in ihr spielen dominante und subordinierte Kräfte eine beinahe ausgeglichene Rolle. Laut Hall kann spätestens seit den 1990ern jeder selber Popmusik produzieren, welche somit zu einer demokratischen Kraft avanciert¹¹⁵.

Neben den oben vorgestellten Theorien gibt es noch eine „elitäre Zugangsweise“, die sich in alle drei Theorien unter-, ein- bzw. überordnen lässt. Hier wird eine Unterscheidung zwischen sogenannter „klassischer, elitärer“ und „niedriger, populärer“ Kultur vorgenommen. Klassische Kultur wird politisch und gesellschaftlich am höchsten bzw. als „richtig“ eingeschätzt, Pop- und Subkultur als minderwertig. In jüngster Zeit wird diese Zugangsweise zunehmend obsolet, da marktwirtschaftliche

¹¹¹ Faure 2008: 472

¹¹² Baranovitch 2003: 5-6

¹¹³ Baranovitch 2003: 5-6

¹¹⁴ Fiske 2006: 121

¹¹⁵ Lerch 2004: 14

Interessen mittlerweile als einziges Kriterium zur Bewertung von Kultur angesehen werden. Kultur wird zu einem Produkt, das sich auf dem Markt behaupten muss:

Der Markt ist ein konstruiertes Instrument zur Abgrenzung gegenüber der markuntauglichen, minderheitlichen Kultur, die gesellschaftliche und politische Ordnung destabilisieren könnte.¹¹⁶

Einen holistischen Zugang liefert Harold Hinds, der Popkultur schlicht als „culture which is widely disseminated and consumed by large numbers of people“ bezeichnet¹¹⁷. Damit wird Kultur zum allumfassenden Begriff dem sich alle weiteren gesellschaftlichen Phänomene unterordnen: die Geschäftswelt, die Politik, die Akademie ebenso vereinzelte Phänomene wie Witze, Märchen usw. – all diese Faktoren konstituieren „Kultur“¹¹⁸.

Praxisnahe Theorien

„Praxisnah“ bedeutet in diesem Fall, dass sich die nun vorgestellten Theorien direkt auf das Forschungsgebiet der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik beziehen können. Ein Zugang der sich für diese Arbeit besonders anbietet, da er „systemunabhängig“ zu sein scheint bzw. sich durch seine Aussage als solcher definiert, stammt von Schechter:

[...] it may be time to start looking at pop art in a different light – not as a primitive, rudimentary form of “real art” [...] but as a part of an age-old tradition of popular or communal storytelling, a form of fiction which, in spite of superficial similarities to serious art [...], actually bears a much closer resemblance to folklore.¹¹⁹

Hier ist zwar von Literatur die Rede, jedoch ist diese Forderung auf den Musikbereich ebenso anwendbar, da die Musik- als auch die Buchindustrie zu etwa gleichem Maße institutionalisiert und vermarktet scheinen. Weiters ist diese Theorie verwandt mit der in dieser Arbeit geäußerten Hypothese von der Nähe zwischen Volks- Folk und Popmusik¹²⁰. Folkloristen sei dieser Umstand seit jeher bewusst, mehr als Erforschern der Popkultur. Einige Folkloristen nehmen dabei eine ablehnende Haltung gegenüber Popkultur ein, und weisen ihr zerstörerischen Charakter für Volkskultur zu. Andere sehen eine komplexere Interaktion zwischen Tradition, oraler Überlieferung und Medien. Industrialisierung und Institutionalisierung bedeutet nicht das Ende von

¹¹⁶ Lerch 2004: 15-17

¹¹⁷ Hinds 2006: 163

¹¹⁸ Fiske 2006: 118-126

¹¹⁹ Schechter 2006: 314

¹²⁰ siehe Kapitel 1.2.2.

Volkskultur, sondern lediglich eine Mutation und Modifikation derselben¹²¹. Diese Mutation kann man z. B. am Begriff „Poplore“ nachvollziehen, der keine Neuschöpfung, sondern lediglich eine Modifikation des Konzeptes „Folklore“ ist.

[Narvaez and Laba] distinguish popular culture from folklore in terms of how it is transmitted, the „spatial and social distance between performers and audiences“, the size of the audience, and the social uses that are made of it.¹²²

Es erfolgt bei Narvaez und Laba keine Differenzierung durch Produktionsweisen (den Schaffensprozess), Konsumenten (der Zielgruppe) oder den Inhalt. Sie argumentieren, dass Volkskultur zu Popkultur werden kann und vice versa, oder dass ein bestimmtes „kulturelles Element“ gleichzeitig Volkskultur und Popkultur sein kann. Sie sprechen dabei von einem „Folklore-Popular Culture Continuum“. Doch liegen sich Volkskultur und Popkultur nach wie vor diametral gegenüber. Im Verlauf des dazwischenliegenden Spektrums existieren unzählige Mischformen der beiden Extreme¹²³. Schechter geht mit der Annäherung zwischen Volksmusik und Popmusik am weitesten wenn er meint, dass „[...] popular culture does not significantly differ from folk culture, except in its manner of transmission“, sie sich also nur in Detailfragen in der Übertragung unterscheiden. Schechter sieht Popkultur als eine Massenproduktion von folkloristischen Traditionen¹²⁴. Bei Narvaez, Laba und Schechter ist anzumerken, dass diese von ihnen vorgebrachten Theorien bereits in den späten 1980ern publiziert wurden, jedoch vermögen sie dieser Arbeit ein solides Fundament zu geben.

1.4.3. Werte & Wandel

Im neuen Jahrtausend kann man in der chinesischen Gesellschaft einige Wertewandel nachvollziehen, die Faure in zwölf Haupt-Themen eingeteilt hat¹²⁵. Anhand der Folkmusik sollen diese Wertewandel überprüft werden. Dazu wird die Theorie Faures in direkten Bezug mit der Folkmusik gesetzt. Die Aussagen der Wertewandel-Theorie werden im dritten Teil dieser Arbeit durch Zuhilfenahme der Texte verifiziert bzw. falsifiziert. Es kann vorweg genommen werden, dass sich die Erkenntnisse die aus diesen Annahmen gezogen werden, hauptsächlich auf die urbane Bevölkerung Chinas

¹²¹ Bausinger 1968: 127, zitiert in Schechter 2006: 315

¹²² Narvaez 2006: 311-312

¹²³ Narvaez 2006: 311

¹²⁴ Schechter 2006: 313-316

¹²⁵ Faure 2008: 469-490

anwenden lassen bzw. an ihr nachvollzogen werden können. Da die hier behandelte Folkmusik ebenso „urban“ ist, scheint eine Verbindung legitim, jedoch muss man sich der Eingeschränktheit des behandelten Bereiches bewusst sein. Es folgen nun zusammengefasst die Hauptaussagen aus der Wertewandel-Theorie Faures¹²⁶:

1. Zunehmende Individuation: Der konfuzianische und kommunistische Grundsatz, dass die Gruppe gegenüber dem Individuum vorherrsche, ist im Verschwinden begriffen, mit ihm die Kritik am Individualismus als egoistischer Ausdruck der kleinbürgerlichen Selbstsucht. Der Ausdruck von persönlichen Gefühlen und Meinungen wird akzeptiert und im Zuge vom Drang zur Einzigartigkeit sogar gefordert.¹²⁷
2. Materialistische Orientierung: Eine beinahe obsessive Begierde nach Wohnungen, Autos, Möbeln, Mode usw. kann beobachtet werden. Neben Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus reiht sich nun der Merkantilismus als vierte Glaubensrichtung mit dem dogmatischen „Ich kaufe, also bin ich“ in die Glaubensgrundsätze ein.¹²⁸
3. Rückkehr zu altertümlichen Überzeugungen: Da die spirituellen Bedürfnisse des Individuums weitgehend unbeachtet blieben und viele Menschen sich im momentanen Fortschrittswahn zurückgelassen und hilflos fühlen, entwickelt sich in vielen ein neues Interesse für die Geomantik 风水, dem Christentum oder dem tibetischen Buddhismus.¹²⁹
4. Veränderung in der Familie: Die Familie ist nach wie vor die kleinste und wichtigste Einheit in der chinesischen Gesellschaft. Das Patriarchat verliert durch die Ein-Kind-Politik und der Verbesserung des Staus von Frauen an Bedeutung. Das Konzept der Heirat jedoch hat eine grundlegende Veränderung hinter sich, so werden z. B. arrangierte Ehen nicht mehr akzeptiert und auch die Scheidungsrate steigt.¹³⁰
5. Status der Frau: Eine Frau kann nun ohne Probleme ihre persönlichen Eindrücke und Meinungen zum Ausdruck bringen und ist im Entscheidungsprozess der Familie eingebunden, oft werden die Finanzen der Familie und die Börsenpapiere von der

¹²⁶ Es sei angemerkt, dass sich die in den folgenden zwölf Punkten getätigten Aussagen nicht zwingend mit meinen Ansichten decken. Inhalt und Reihung wurden von Faure übernommen.

¹²⁷ Faure 2008: 475

¹²⁸ Faure 2008: 476-477

¹²⁹ Faure 2008: 478-479

¹³⁰ Faure 2008: 479

Frau geregelt. Der Status der Frau als „Geburtsmaschine“ oder „weggeschüttetes Wasser“ existiert nicht mehr.¹³¹

6. Neue Vorbilder: Als erstes Rollenbild der chinesischen Gesellschaft kann vermutlich Konfuzius 孔子 genannt werden, jedoch gleich wie Zhuge Liang 诸葛亮 und die kommunistischen „Helden“ wie Mao Zedong 毛泽东 und Lei Feng 雷锋 okkupieren diese Idole immer weniger Platz in der täglichen Wahrnehmung des Individuums und der Gesellschaft. Die neuen Vorbilder sind keine „offiziellen Produkte“ mehr, sondern Nebenerscheinungen einer Gesellschaft, die von den Medien und dem Markt erschaffen wurden.¹³²
7. Von Gleichheit zu Differenzierung: Verschiedene Lebensstile werden akzeptiert, die Menschen sind aufgeschlossener gegenüber ungewöhnlichen Lebensverläufen und den diversesten Wegen um sich ein Leben aufzubauen. Künstlerischer Kreativität gegenüber ist man offener, Extravaganz des Individuums wird als identitätsstiftend betrachtet.¹³³
8. Neigung zu Risiken: In der chinesischen Gesellschaft – sei es in der altertümlichen oder in der kommunistischen – war „Sicherheit“ seit jeher ein zentrales Konzept. Doch viele sicherheitsstiftenden Bezugsmarken in der Gesellschaft verschwinden. Auf individueller Ebene führt dies zu Angst. Konkurrenz wurde ehemals als Quelle von Chaos betrachtet, nun ist es die treibende Kraft der Marktwirtschaft und ein wichtiges Werkzeug in der Entwicklung des Landes sowie des Individuums.¹³⁴
9. Trennung zwischen Privat- und öffentlichem Leben: Während die Straße (also der öffentliche Raum) eher einem Müllkübel gleicht, ist das eigene Heim sehr sauber. Es ist eine klare Abgrenzung zur „Außenwelt“, die nichts mit dem persönlichen Hab und Gut zu tun hat. Die Arbeitseinheit 单位 hat kein Mitspracherecht mehr, wenn es um Heirat, Trennung usw. geht, und speziell junge Leute legen viel Wert darauf, dass niemand für sie Entscheidungen trifft.¹³⁵
10. Rückgang des Sinozentrismus: Die altertümliche Anschauung von Alles unter dem Himmel 天下 hat längst ausgedient, und durch ein „besseres Verständnis der Welt“ erlebt auch der moderne Sinozentrismus 中国中心主义 eine Regression. Es besteht

¹³¹ Faure 2008: 480-481

¹³² Faure 2008: 481-482

¹³³ Faure 2008: 483

¹³⁴ Faure 2008: 484

¹³⁵ Faure 2008: 485-486

keine Nostalgie mehr für die glänzende Vergangenheit, sondern eine vorwärtsgerichtete Einstellung.¹³⁶

11. Verlagerung der Weltsicht: China sieht sich selbst nun als einen Teil des globalen Gesamten. Die Rezeption des Westens ist nach wie vor zweigeteilt, in abgeschwächter Form gilt immer noch Lu Xuns 鲁迅 Annahme, dass Ausländer entweder als wilde Barbaren oder als überlegene Wesen betrachtet werden. Während geistige Güter aus dem Westen nur schwer akzeptiert werden, so hat sich das Image des Westens durch z. B. neue Technologien zum Positiven gewandelt.¹³⁷
12. Optimistische Zukunftssicht: Wirtschaftliches Wachstum suggeriert der Bevölkerung, dass es in ihrem Land von Tag zu Tag besser wird, besonders wenn man den zeitlichen Rahmen der Entwicklung mit dem Ende der Kulturrevolution ansetzt, die einen absoluten Nullpunkt markiert, und es eigentlich nur besser werden kann. Auf individueller, persönlicher Ebene birgt eine derartige Rezeption des Geschehens einen hoffnungsgebenden Motivationsschub in sich.¹³⁸

Liu Haixia wies in einem Interview noch auf einen weiteren Wandel hin, der seit dem Jahrtausendwechsel zu beobachten wäre: eine zunehmende, allgemeine „Gleichgültigkeit“ “无所谓性”, besonders auf der Ebene von Gefühlen und zwischenmenschlichen Beziehungen¹³⁹. Diese Aussage wird, zusammen mit den eben angeführten zwölf Punkten, im dritten Teil mit den empirischen Erkenntnissen verglichen und in der Conclusio in den Rahmen der Forschungsfragen gerückt.

1.4.4. Die Folk-Mythologie

Bei der Folk-Mythologie¹⁴⁰ handelt es sich simplifiziert um alle Stereotype und Klischees, die man mit Folkmusik in Verbindung setzt. Dazu zählen etwa die vermittelte Ästhetik, auditive Erlebnisse, Aussagen, Image, Inhalt, Musik, Musiker, Publikum, Szene, Texte, Umgangsformen, visuelle Umsetzung usw. Folgende exemplarischen Punkte sollen der Veranschaulichung dieser Theorie dienen:

¹³⁶ Faure 2008: 486-487

¹³⁷ Faure 2008: 488-489

¹³⁸ Faure 2008: 489-490

¹³⁹ Liu Haixia 35:47

¹⁴⁰ Kloet 2001: 32-34 / Bei der Folk-Mythologie handelt es sich um ein gedankliches Konstrukt. Die hier gewählte Namensgebung orientiert sich an den von Kloet geprägten Begriff der „Rock Mythology“.

- Verhaltensmuster aller Beteiligten: Da „Verhaltensmuster“ ein sehr weitläufiger Begriff ist, der in den folgenden Punkten tiefergehend behandelt wird, sollen hier die Beteiligten definiert werden: Dazu gehören natürlich die Folkmusiker selbst, ebenso wie die Fans, also die zwei größten und markantesten Gruppen der Szene. Doch auch Techniker, Barbesitzer, oder sogar Kellner gehören dazu. Ein Angestellter in einer Bar etwa, in der vor ca. 30 Zuhörern Folk-Konzerte abgehalten werden, hat ein anderes Verhalten an den Tag zu legen als ein Kellner in einer Diskothek, um akzeptiert zu werden.
- Auftreten und äußeres Erscheinungsbild: Ebenso wie jede andere Popkultur-Form folgt die „Mode“ der Folk-Mythologie ihren Kodizes und Paradigmata. Die getragene Kleidung ist locker und leger, meist Cargohosen und T-Shirts. Oft anzutreffen sind Schmuck aus Tibet oder Artefakte aus der chinesischen Kultur, wie etwa traditionelle Leinenschuhe 布鞋. Anzug, Krawatte und sonstige aus der Geschäftswelt stammende Kleidungsstücke sind verpönt.
- Sprache: Damit ist nicht das Chinesisch 汉语 gemeint, sondern der allgemeine Jargon, die Umgangssprache (Slang) und damit das Vokabular, das allen Beteiligten der Folkmusik-Szene zu eigen ist, auch die Art zu Sprechen an sich fällt darunter. Bei Konzerten wird von den Musikern vergleichsweise wenig gesprochen, und selbst dann meist triviale Themen. Privat verlaufen die Gespräche ruhig und besonnen, Aggressivität und Aufschneiderei wird nicht akzeptiert.
- Inhalte: Eng zusammenhängend mit dem eben genannten Punkt, gibt es natürlich Themen die öfter zur Sprache kommen, so wie etwa das Selbstverständnis und die Selbstpositionierung der Folkmusiker und der Folk-Szene, Umwelt-Themen usw. Auch die Musik und die Liedertexte an sich gehören hier dazu, sie sind thematisch (wie wir im dritten Teil feststellen werden) um einige zentrale Themenkreise angesiedelt.
- Konzerte: Mit der Aufführungspraxis schließt sich der Kreis zum ersten Punkt, das Konzert ist ein zentraler Bestandteil der Folkmusik, bei dem alle Beteiligten an einem Ort versammelt sind. Die Zuhöreranzahl hält sich – außer bei Festivals – in Grenzen, und selbst dort sind kaum einmal mehr als 200 Leute gleichzeitig anwesend. Im Extremfall spielen die Musiker vor zehn Leuten, was deren Darbietung nichts abtut¹⁴¹. Geachtet wird auf Ruhe im Publikum, die die Musiker oft direkt übers

¹⁴¹ siehe Kapitel 3.3.1.

Mikrofon einfordern oder von verärgerten Fans gegenüber anderen, lauten Zuhörern verkündet wird.

Diese Liste ist erweiterbar. Die oben genannten fünf Aspekte (und noch viele mehr, die hier unausgesprochen bleiben) sind im Konzept „Folkmusik“ schon enthalten, so dass eigentlich keine explizite Folkmusik-Mythologie „geschaffen“ werden muss, da sämtliche Charakteristika, die dieses Wort umfasst, der Folkmusik (ebenso wie sie dies auch der Rockmusik wären) inhärent sind. Das heißt, bereits durch die Konstatierung einer „Rockmusik“ bzw. einer „Folkmusik“ wird automatisch eine Rock-Mythologie bzw. eine Folk-Mythologie mitgeschaffen. Die Folk-Mythologie – dem sich auch diese Arbeit unterordnet und deren Werte und Normen als reell akzeptiert werden – kann nicht in einem Kapitel dargelegt werden, da sie auch keine Konstante darstellt und permanenten Wandel unterworfen ist. Vielmehr soll sich im Verlauf dieser Arbeit die implizite Mythologie der chinesischen Folkmusik eröffnen, sie kann als weitere, unausgesprochene Antwort auf die Forschungsfrage, was denn Folkmusik überhaupt ist, gesehen werden.

2. Teil: Historische Grundlagen

Im zweiten Teil wird eine lose, chronologische Aneinanderreihung der jüngeren Geschichte Chinas vorgenommen, mit einem Fokus auf die musikalische Entwicklung und insbesondere der Entfaltung der Popmusik. Besonders unter die Lupe genommen werden alle sich im Nexus der Folkmusik befindlichen Phänomene und Ereignisse. In diesem Teil überwiegt der historische Gesichtspunkt. Der bisherige Narrativ in der Sekundärliteratur ist großteils um die Person Cui Jians aufgebaut, ich möchte versuchen diesem personenbezogenen Geschichtsverständnis etwas zu entweichen und schlage eine alternative Interpretation vor. Das erste Kapitel, über die Musik im dynastischen China (2.1.), enthält nur eine Unterüberschrift. Das zweite Kapitel (2.2.) behandelt die grob 40 Jahre der Republik-Zeit und befasst sich genauer mit zwei relevanten Entwicklungen der Zeit. Aus der sozialistischen Zeit (2.3.), der ca. 30 Jahre zugestanden werden, wurden drei Ereignisse ausgewählt, welche für die Musikwelt von großer Bedeutung waren. Mit der Öffnung Chinas (2.4.) können vier Phänomene erkannt werden, die in einen Zeitraum von 20 Jahren eingeordnet werden. Schlussendlich werden die Entwicklungen der letzten 10 Jahre (2.5.) in fünf Kapiteln sehr genau behandelt. Dieser soeben genannte Idealzustand der mathematischen Ästhetik lässt sich jedoch schwer mit der Realität vereinen, und so werden Zeiträume öfter gestreckt, was auch beweist, dass die Entwicklung der Popmusik nicht entlang eines geraden Zeitstrahles abläuft, sondern sich in komplexer Weise mit anderen gesellschaftlichen Phänomenen verzahnt. Es ist ertragreicher, keine klaren Perioden voneinander abzugrenzen, sondern verschiedenste, zeitlich ineinander übergehende Musik-Szenen¹⁴² und kulturelle Strömungen, den „Zeitgeist“ zu erforschen. Rufen wir uns die Lied-Analogie ins Gedächtnis, so ist dieser Teil die Strophe, die immer wieder kehrt, was in der englischen Übersetzung „verse“ (abgeleitet vom lateinischen „versus“) deutlich wird.

2.1. Die Dynastien

Im groben wird hier der Zeitraum seit der legendären Erfindung der Musik durch Ling Lun 伶伦 vor ca. 4500 Jahren bis zum offiziellen Ende der letzten Dynastie 1911 gemeint. Vor jenem existierten zwar unzählige verschiedene Systeme und das Ausmaß

¹⁴² Kloet 2001: 53

der Fremdeinflüsse war groß, jedoch grundlegende Gedanken und philosophische Betrachtungen unterlagen in China einem ausschließlich in sich selbst verändernden Stillstand, zu denen auch die Musik zu zählen ist. Konfuzius wies im „Buch der Musik“ 《乐经》¹⁴³ auf den Zusammenhang zwischen den Riten 礼 und dem Staat 国 bzw. der Musik und der Staatsführung hin:

The tones of a well-managed age are at rest and happy, its government is balanced. The tones of an age of turmoil are bitter and full of anger: its government is perverse. The tones of a ruined state are filled with lament and brooding: its people are in difficulty.¹⁴⁴

国史明乎得失之迹，伤人伦之废，哀刑政之苛，咏吟情性，以风其上。达於事变，而怀其旧俗者也。故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也。

Während die Konfuzianer 儒家 also die Musik lediglich als einen Indikator für den Zustand des Staates betrachteten, sah der Daoist 道家 Zhuangzi 庄子 Musik an sich schon als Beweis für den Verlust eines Idealzustandes. Gleichzeitig übt er Kritik am Konfuzianismus, der Musik für sich beanspruche und institutionalisiere.

Im goldenen Zeitalter, da saßen die Leute umher und wussten nicht, was tun; sie gingen und wussten nicht, wohin; sie hatten den Mund voll Essen und waren glücklich, klopfen sich den Leib und gingen spazieren. Darin bestand die ganze Fähigkeit der Leute, bis dann die „Heiligen“ (die Weisen) kamen und Umgangsformen und Musik zurechtzimmerten, um das Benehmen der Welt zu regeln, ihnen Moralvorschriften aufhängten und sie danach springen ließen.¹⁴⁵

夫至德之世，同与禽兽居，族与万物并，恶乎知君子小人哉！同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴；素朴而民性得矣。及至圣人，黜黜为仁，蹉跎为义，而天下始疑矣；澶漫为乐，摘僻为礼，而天下始分矣。

Diese zwei Beispiele sollen aufzeigen, dass sich die Philosophen des alten China sehr stark mit Musik auseinandersetzten, dabei nicht nur den theoretischen bzw. ästhetischen Aspekt betonten, sondern mitunter sehr realistisch über Musik zu urteilen wussten. Heutzutage ist Musikwissenschaftlern natürlich bewusst, dass daoistische sowie konfuzianische Anschauungen parallel zueinander existierten, und sich auf unterschiedlichen Ebenen gegenseitig beeinflussten, da ihnen auch andere ästhetische Betrachtungsweisen zu Grunde liegen. Sie schlossen sich nicht zwingend gegenseitig aus.

Die konfuzianische Musikästhetik betont die in der gesellschaftlichen Realität nachvollziehbare Verbindung zwischen Musik und Politik, Gesellschaft und den zwischenmenschlichen Beziehungen. Die daoistische Musikästhetik ist fokussiert auf die

¹⁴³ Jones Andrew 1991: 33

¹⁴⁴ Owen 1997: 67-71

¹⁴⁵ Wilhelm 1972: 108

Musik an sich, sie tritt ein für die pure Natürlichkeit des Außerweltlichen und legt Wert auf die philosophische Theorie.

儒家音乐美学思想强调音乐与政治、社会、伦理密切相关的入世与现实色彩；道家音乐美学思想关注音乐自身、崇尚简约自然的出世与哲理特点。¹⁴⁶

Der Zusammenhang zwischen Musik und den Riten wird sowohl von den Konfuzianern als auch den Daoisten hervorgehoben, wobei sich besonders die „Annalen der Musik“ 《乐记》 der Konfuzianer und das Werk „Musik ist ohne Trauer und Freude“ 《声无哀乐论》 der Daoisten mit den ästhetischen Gesichtspunkten von Musik auseinandersetzen.

2.1.1. Lieder und Balladen

Die herrschende Schicht in China erkannte früh, dass Volkslieder der Schlüssel zur Kenntnis des Volkes sind, bereits in der Han-Dynastie 汉朝 (206 v. Chr.-220 n. Chr.) wurden Liedertexte von einem eigenen Musikamt, dem Yuefu 乐府, gesammelt¹⁴⁷. Diese Textsammlungen entwickelten sich in der Tang-Dynastie 唐朝 (618-907) zu einer eigenständigen Literaturgattung. Das zu den „Fünf Klassikern“ 《五经》 gehörige „Buch der Lieder“ 《诗经》 ist ebenfalls eine umfassende Sammlung von Liedertexten. Die ältesten darin gefundenen Texte stammen aus der Zeit um 1000 v. Chr. In beiden Sammlungen wird noch ein Unterschied zwischen Liedern 歌 und Balladen 谣 gemacht, diese Unterscheidung ging um 1900 verloren¹⁴⁸.

2.2. Die Republik

Die über 2000 Jahre andauernde, dynastische Phase kommt um die Jahrhundertwende zu einem Ende. Schon 1898 wurde Thomas Huxleys „Evolution and Ethics“ 《天演论》 von Yan Fu 严复 übersetzt. Dieses und weitere Werke beeinflussten Chinas (bis dato sich an Zyklen orientierende) Konzept von Zeit und Entwicklung nachhaltig, und damit auch die Geschichtsschreibung, die fortan eine lineare Darstellung der Geschehnisse übernahm. Es folgte die Revolution von 1911 辛亥革命, die das

¹⁴⁶ Feng Changchun 2006: 32

¹⁴⁷ Schon in den Zeichen für diese Tätigkeit, die wörtlich mit „Wind pflücken“ 采风 übersetzt werden kann, sieht man die Absicht, sich über die allgemeine Stimmung im Volk in Kenntnis zu setzen. Auch heute noch dient der „Wind“ als Metapher für diverse ideologische, politische und gesellschaftliche Strömungen, die innerhalb eines gewissen Zeitraums aktuell sind, sich aber schnell wieder wenden und drehen können.

¹⁴⁸ Wang Juan 2002: 100, 117

Kaiserhaus abschaffte und unter Sun Zhongshan 孙中山¹⁴⁹ wurde die Republik 共和国 ausgerufen, die ihre erste Krise – wenn man einen Demokratisierungsversuch so nennen darf – bereits 1919 in der 4. Mai-Bewegung erleben musste. Auf diesen geschichtlichen Grundlagen bauen nachfolgende Ereignisse in der Musikwelt auf.

2.2.1. Öffnung Chinas durch den Westen

Der Verfall der letzten Dynastie und die Gründung der Republik Chinas 1911 brachten durch einen darauf folgenden engeren Kontakt mit dem Westen einige Neuerungen mit sich. Im musikalischen Bereich sind dies z. B. die bis dato unbekannte Verwendung von Basslinien, Akkorden und kontrapunktischen Elementen¹⁵⁰. Der Unterscheid zwischen ländlicher, laienhafter Volksmusik und urbaner, professioneller Unterhaltungsmusik wird in dieser Zeit deutlich sichtbar und wuchs bis heute stetig an, wobei 1949 und später 1978 einen zweiten und dritten Höhepunkt dieser Entwicklung zeigten¹⁵¹. Ein Interesse an einer am Westen ausgerichteten theoretischen Auseinandersetzung mit Musik zeigt sich an der Gründung des ersten Konservatoriums 音乐学院 in China in Shanghai im Jahr 1920. Erst 1930 wurden die ersten Chinesen [sic] in das Stadtorchester Shanghais zugelassen¹⁵². Westliche klassische Musik wurde von China aber nicht primär wegen ihrer ästhetischen oder musikwissenschaftlichen Aspekten aufgenommen, sondern weil sie ein Politikum darstellte, mit dem sich vor allem die Mittelklasse identifizierte¹⁵³ und dies bis heute tut. Nach dem Verfall der Qing-Dynastie wurden viele Feinheiten der Musiktraditionen vernachlässigt und vernichtet, so auch der terminologische Unterschied zwischen Lied und Ballade.

„Ballade“ und „Lied“ haben die gleiche Bedeutung.
“歌谣”与“民歌”是同一个意思¹⁵⁴.

Diese Arbeit baut auf diesem (bereits von Zhou Zuoren 周作人 verkündeten) Wissensstand auf. Die in der westlichen Literaturtheorie verfestigte Sichtweise, von einer Ballade als mehrstrophiges, erzählendes Gedicht soll nicht auf den chinesischen Kulturraum umgewälzt werden. Die dort verwendeten Begriffe lassen heutzutage keine

¹⁴⁹ Dies ist die chinesische Aussprache von Sun Yat-sen.

¹⁵⁰ Jones Stephen 1995: 111

¹⁵¹ Jones Stephen 1995: 42

¹⁵² Kraus 1989: 5

¹⁵³ Kraus 1989: 30

¹⁵⁴ Wang Juan 2002: 101

eindeutige Unterscheidung mehr zu, und geben vor allem keine Rückschlüsse auf Inhalt oder Form des jeweils vorliegenden Textes¹⁵⁵.

2.2.2. Jazz und Pop

Nach der Jahrhundertwende ließen sich 1910 erstmals ausländische Plattenfirmen wie EMI 百代 und RCA 胜利 in dem 1843 geöffneten Außenhandelschiffhafen Shanghai 上海 nieder. Die damals produzierte Unterhaltungsmusik war sehr an der Jazzmusik 爵士音乐 angelehnt und wurde (aufgrund ihrer Obszönität) auch Gelbe Musik 黄色音乐 genannt. Diese wird oft als direkter Vorgänger der Gangtai-Musik¹⁵⁶ erkannt. Während der japanischen Besetzung Chinas (1937-1945) lässt sich eine Politisierung und Fragmentierung der Popmusik (unter welche die Jazzmusik und die Gelbe Musik eingeordnet werden kann) feststellen. In der Mandschurei und in Shanghai z. B. wurde Popmusik ausschließlich von Japanern produziert. Zum Inhalt hatten diese Lieder hauptsächlich die Neue Mandschurei 新满洲国 oder die Großasiatische Wohlstandssphäre 大东亚共荣圈. Erst nach 1945 wurde in Shanghai wieder eigene Popmusik produziert, die auch dem Jazz und der Gelben Musik angelehnt war.

Nebenher wurden schon seit der Gründung der Kommunistischen Partei 1921 (ebenfalls in Shanghai) Revolutionslieder komponiert, die an die westliche Marsch-Musik angelehnt waren und in ihrer Ästhetik – die die Musik mit außermusikalischen Ideen wie etwa der Revolution verband – dem Romantizismus 浪漫主义 nahe standen. Inwiefern diese Revolutionsmusik jedoch Popmusik genannt werden kann, ist fraglich da sie weder an eine primär urbane Zielgruppe gerichtet war, noch den für Popmusik üblichen Produktions- und Distributionsablauf durchlief¹⁵⁷.

Mit dem Ende der Hundert Blumen-Bewegung 百花运动 1957 waren Jazz und die Gelbe Musik in der Volksrepublik 人民共和国 verschwunden, nur in Xianggang 香港¹⁵⁸ und Taiwan 台湾 blieb die Unterhaltungsindustrie aktiv, entwickelte sich weiter, und sollte zu einem späteren Zeitpunkt wieder auf das Festland zurückkehren.

¹⁵⁵ siehe Kapitel 3.4.1.

¹⁵⁶ Musik aus Xianggang und Taiwan. / siehe Kapitel 2.4.2.

¹⁵⁷ Jones Andrew 1991: 15-17

¹⁵⁸ Dies ist die chinesische Aussprache von Hong Kong.

2.3. Die Volksrepublik

Dieses Kapitel umfasst in chronologischer Reihenfolge drei Ereignisse die für das chinesische Volk und damit auch für die Musik von größter Bedeutung waren und deren Nachwirkungen bis heute spürbar sind. Beinahe 40 Jahre lang (seit Yan'an 1942 bis zur Öffnung 1978) wurde Musik in den Dienst des Sozialismus gestellt, sie erhielt eine sogenannte „Waffenfunktion“ “武器功能”, welche später durch eine vom Volk geforderte „Unterhaltungsfunktion“ “娱乐功能” ersetzt wurde. Die Inhalte der Musik sollen sich jedoch offiziell nach wie vor an die Yan'an-Richtlinien halten¹⁵⁹. Anschaulich wird die Tragweite der kommunistischen Intervention in das tägliche Leben des Volkes an den Sprösslingsliedern 秧歌, welche gerade durch den hervorgehobenen Charakter, denen ihnen die kommunistische Partei zuteilte, heutzutage stigmatisiert sind. Die Wunden, die die Kulturrevolution hinterlassen hat, sind ebenfalls heute noch sichtbar, und – betrachtet man die Zeitgenössische Folkmusik als Fortführung bzw. weiteren Versuch einer Wurzelsuche 寻根 – auch hörbar.

2.3.1. Die Richtlinien von Yan'an

1942 hielt Mao Zedong in Yan'an 延安 seine „Rede bei der Aussprache über Literatur und Kunst“ 《延安文艺座谈会上的讲话》¹⁶⁰, deren Inhalt man im Wesentlichen auf drei Hauptaussagen zusammenfassen kann:

- Literatur und Kunst 文艺 haben der Politik, sowie den Arbeitern, Bauern und Soldaten 工农兵 zu dienen.
- Künstler und Schriftsteller haben sich mit den Massen zu verbinden.
- Aufgabe von Literatur und Kunst ist die Erziehung des Volkes in der sozialistischen Ideologie sowie die Vermittlung von kommunistischen Idealen.¹⁶¹

Laut Mao Zedong gibt es keine Kunst der Kunst willens, auch gäbe es keine über den Klassen stehende Kunst, die etwa unabhängig neben der Politik einherginge. Literatur und Kunst sollten ein integrierter Bestandteil der Revolution 革命 sein, eine machtvolle Waffe des Zusammenschlusses und der Erziehung des Volkes, die Schläge gegen den Feind und zu dessen Vernichtung austeilt:

¹⁵⁹ Steen 1996: 56

¹⁶⁰ Mao Zedong 1969: 164-175 / vgl. McDougall 1980

¹⁶¹ McDougall 1997: 194-195

Das aus dem Leben des Volkes geholte literarische und künstlerische Rohmaterial wird von den revolutionären Schriftstellern und Künstlern schöpferisch verarbeitet und zu einer ideologisch den Volksmassen dienenden Literatur und Kunst gestaltet.¹⁶²

Von den Künstlern oft behandelte Werte wie Liebe, Freiheit, Wahrheit usw. seien abstrakt und realitätsfremd, daher dem Klassenkampf nicht dienlich. Außerdem seien diese Begriffe stark vom Bürgertum beeinflusst¹⁶³. Nach der Rede erfolgte die bereits angesprochene politische Adaption der Sprösslingslieder¹⁶⁴. Die Literatur und die Theorien von Zhou Zuoren – der sich als brillanter Folkloristiker 民俗学家 und Musikwissenschaftler 音乐学家 hervor getan hatte – wurden von Mao als den Imperialisten dienend verdammt. Kunstschaaffenden wurde oft vorgeworfen, dass sie sich nicht von ihren individualistischen, kleinbürgerlichen Anschauungen trennen wollen. Unter den Kunstschaaffenden gäbe es noch viele Mängel, wie Idealismus, Dogmatismus, Phantasterei, Phrasendrescherei, Missachtung der Praxis, Isolierung von den Massen usw. Der Marxismus zerstöre die feudale, bürgerliche, kleinbürgerliche, liberalistische, individualistische, nihilistische, auf der Losung „Kunst um der Kunst willen“ basierende, aristokratische, dekadente, pessimistische und jede andere den Volksmassen und dem Proletariat fremde Kunst¹⁶⁵. Noch heute berufen sich Musikkritiker auf diese Rede, die als Grundlage für die moderne, chinesische Musikkritik betrachtet wird¹⁶⁶.

2.3.2. Sprösslingslieder und Revolutionslieder

In der Form, wie sie heute bekannt sind, existieren Sprösslingslieder erst seit dem 19. Jahrhundert. 1942 wurden die Sprösslingslieder von Mao Zedong als eine „worthy form of folk art for remolding“ beschrieben und in den Dienst der kommunistischen Revolution gestellt. Sprösslingslieder wurden politisch adaptiert und inhaltlich verändert. Der traditionelle „komische Erotizismus“ der Sprösslingslieder wurde entfernt, die neuen Lieder behandelten nun Themen wie Volksbildung, Frauenrechte, anti-Japanisches Sentiment usw.¹⁶⁷ Ursprünglich waren die Texte und Aufführungspraktiken der Sprösslingslieder gefüllt mit erotischen Inhalten. Um es in

¹⁶² Mao Zedong 1969: 92

¹⁶³ McDougall 1997: 194 / Mao Zedong 1969: 76-80

¹⁶⁴ Kraus 1989: 61

¹⁶⁵ McDougall 1997: 193-197

¹⁶⁶ Ming Yan 2006: 83

¹⁶⁷ Jones Stephen 1995: 35-36

ein effektives Propagandamittel umzuwandeln, wurden alle Konnotationen zu Sexualität von den kommunistischen Komponisten herausgenommen, die oft besungene Beziehung zwischen Mann und Frau z. B. wurde meist in eine Bruder-Schwester Beziehung umgeschrieben¹⁶⁸. Es gab diverse Vorlagen, an welche sich die Komponisten zu halten hatten, unter anderem mussten die Lieder kurz und schmissig sein, und sie sollten von realen Menschen und realen Begebenheiten handeln. Xian Xinghai 冼星海, der Komponist der berühmten Yellow River Cantata 黄河大合唱, sammelte in Yan'an unzählige Volkslieder, die für Propagandazwecke umkomponiert wurden¹⁶⁹. Oft wurden einfach neue Texte mit kommunistisch-revolutionärem Inhalt zu schon vorhandenen Volksliedern geschrieben um die Bauern und Soldaten zu mobilisieren¹⁷⁰. 1949 ging die gesamte Unterhaltungsindustrie in staatliche Hände über. Die Revolutionslieder 革命歌曲 und die Produktionstechnik derselben setzten sich im Großen und Ganzen aus chinesischen Volksmusikmelodien, kommunistischen bzw. sozialistischen Texten, und professioneller, westlicher Aufnahmetechnik und Instrumentierung zusammen. Erst mit dem Tod Mao Zedongs verloren die Revolutionslieder immer mehr an Bedeutung. Die Enttäuschung in dieselben war groß, da sich die gesungenen Werte und Ideale vor allem nach der Öffnung nicht mehr mit der Realität deckten¹⁷¹.

2.3.3. Zehn Jahre Chaos: die Kulturrevolution

Während natürlich schon während der Republik-Zeit und der Anfangsphase der kommunistischen Zeit viele Elemente der Volksmusik im Zuge von der Vernichtung von allen feudalen Charakteristika und abergläubischen Volkstraditionen aufgrund ihres starken Zusammenhangs mit Buddhismus 佛教 und Daoismus 道教 verschwunden war, war die Kulturrevolution der traurige Höhepunkt der kommunistischen Herrschaft über China, die heftigste sowie ausdauerndste Attacke auf traditionelle Kultur, in der die volkseigene Musik einer beinahe kompletten Auslöschung gegenüberstand. Im Vorfeld wurden Musiker und Musikwissenschaftler der traditionellen Musik bereits in der Anti Rechts-Kampagne 反右派运动 1957 denunziert, im folgenden Großen Sprung nach Vorn 大跃进 wurden unzählige traditionelle Instrumente zerstört, um Metall aus den

¹⁶⁸ Baranovitch 2003: 109

¹⁶⁹ Kraus 1989: 60-62

¹⁷⁰ Mittler 1994: 24

¹⁷¹ Steen 1996: 43-47

Saiten und Holz aus den Korpora zu gewinnen¹⁷². Liebhaber der chinesischen Volksmusik und der klassischen chinesischen Hofmusik sowie Besitzer von traditionellen Instrumenten wurden in der Kulturrevolution ebenso unterdrückt, wie Advokaten westlicher, „bürgerlicher“ Klassik¹⁷³. Das Problem war, dass es für die chinesische Volksmusik nach der Kulturrevolution keine Experten mehr gab, die helfen konnten, die alten Geschichten und Melodien wiederzubeleben. Das von Jiang Qing 江青 verfasste Zehn Punkte-Programm zur Erneuerung der Musik gesteht der westlichen Musik und auch der chinesischen Opernmusik noch einen Platz in der gewünschten Zukunft der chinesischen Musiklandschaft zu. Die Volksmusik findet lediglich im dritten Punkt als „schlechte Basis für eine Erneuerung der Musik“ Erwähnung.

1. Unabhängigkeit von westlicher Bourgeoisie und einheimischem Feudalismus.
2. Westliche Musik ist politisch ungesund.
3. Volksmusik ist keine gute Basis für eine neue Richtung in der Musik, deswegen müsse die Oper herangezogen werden.
4. Internationale Wettbewerbe sind im Grunde kapitalistisch.
5. Westliche und östliche Gesangstechniken sollen verbunden werden.
6. Vorsicht bei der Modifikation von klassischen Instrumenten.
7. Es muss chinesische Musik auf westlichen Instrumenten gespielt werden, das würden die Menschen verstehen.
8. Ausländischer Dogmatismus muss zerstört werden (z. B. die Sonatenhauptsatzform).
9. Menschen, die westliche Instrumente spielen, dürfen nicht schlecht behandelt werden (etwa aus dem Orchester entlassen werden oder ähnliches).
10. Chinesische Oper soll westliche Instrumente verwenden.¹⁷⁴

Die Kulturrevolution vernichtete einen großen Teil des Wissens im Volke¹⁷⁵, mitunter auch die Wissenden, weswegen eine Wiederbelebung bzw. Forschung von chinesischer Volksmusik sich heutzutage als äußerst schwieriges Unterfangen herausstellt. Das dramatische Vakuum, das die Kulturrevolution nach 1976 hinterließ, wurde in den 1980ern versucht, mit verschiedensten Ansätzen, Mitteln und Wegen wieder zu füllen:

¹⁷² Jones Stephen 1995: 34, 55

¹⁷³ Jedoch sei die Kulturrevolution für die westliche Musik betrachtet nicht ausschließlich negativ zu bewerten, da das Hauptangriffsziel die Volksmusik war, die als feudales Überbleibsel vernichtet werden sollte.

¹⁷⁴ Kraus 1989: 135-137, 177, 199-200

¹⁷⁵ Siu Helen 1989: 128

2.4. Die Reform- und Öffnungspolitik

Mit der Reform- und Öffnungspolitik 改革开放 wird im Rahmen der Sinologie die von Deng Xiaoping 邓小平 eingeschlagene Linie seit 1978 gemeint. Die alle Lebensbereiche durchdringenden Maßnahmen wirkten sich natürlich auch – durch eine stärkere Zuwendung hin zu westlicher Ästhetik und Kunstformen – stark auf das künstlerische und musikalische Leben in China aus. Es ist vom jetzigen Standpunkt aus schwer nachzuvollziehen, ob die in diesem Kapitel vorgestellten Musikrichtungen in direktem Zusammenhang mit der Reformpolitik stehen, ob sie Gegenbewegungen dazu sind, ob wirtschaftliche Faktoren maßgeblich für die Entstehung waren usw. Fakt ist, dass alle hier erwähnten Musikrichtungen in denselben zeitlichen Rahmen wie eben die Reformpolitik einzuordnen sind und alle in der einen oder anderen Form nach wie vor existieren: der chinesische Campus Folk erlebt in der Zeitgenössischen Folkmusik auf dem Festland eine Renaissance, und auch die Protestlieder der taiwanesischen Labor Exchange Band¹⁷⁶ stehen in der Tradition des taiwanesischen Campus Folk; Popmusik aus Xianggang, Taiwan und anderen Teilen Asiens beherrschen nach wie vor einen Großteil des chinesischen Musikmarktes, Canto-Pop (in Kantonesisch gesungene Popmusik 粤语流行音乐) und Mando-Pop (in Hochchinesisch gesungene Popmusik 华语流行音乐) wurden zu einem globalen Phänomen; der Nordwestwind erlebt ebenfalls mit der Zeitgenössischen Folkmusik einen neuen Höhepunkt, und chinesische Rockmusik scheint sich zu einem Faszinosum zu entwickeln, das auch in Zukunft den sinologischen Diskurs um Kultur und Identität in China, jedoch auch dem Rest der Welt stark mitbestimmen wird.

2.4.1. Campus Folk

Der Begriff Campus Folk 校园民谣 beschreibt zwei unterschiedliche Phänomene, die zwar in direkter historischer und inhaltlicher Verbindung zueinander stehen, aber unter anderen gesellschaftlichen Umständen in zwei geographisch und zeitlich voneinander getrennten Räumen vor sich gingen: die Campus Folk-Bewegung auf Taiwan begann in den 1970ern, auf dem Festland erst in den 1990ern. In beiden Fällen ging die Bewegung von Studenten aus, die in den Studentenheimen und auf den Sportplätzen musizierten¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Mao Yafen 1996: 2, 25-31

¹⁷⁷ Li Ying 2006: 2

Die Geburt des taiwanesischen Campus Folk geht auf den Künstler Li Shuangjie zurück, der bei einer Aufführung den Slogan „Sing our own songs!“ “唱我们的歌！” ins Publikum geschrien hat und dabei eine Coca Cola-Flasche zertrümmert hat¹⁷⁸. Anhand dieses „Gründungsmythos“ erkennt man schon das Programm und die inhaltliche Botschaft von Campus Folk: Eine Loslösung von ausländischen Werten und eine Findung der eigenen Identität. Es ist unschwer nachzuvollziehen, dass der Campus Folk, ebenso wie später der Nordwestwind, in direktem Zusammenhang mit der Wurzelsuche-Bewegung stehen. Paradoxerweise kam der musikalische Anstoß für den Campus Folk aus den Vereinigten Staaten: Auf Taiwan stationierte US-Amerikanische Truppen brachten amerikanische Popmusik. Nach längerem passiven Konsum begannen die taiwanesischen Studenten und Musiker ihre eigene Musik in diesem Stil zu komponieren, das Ergebnis war eine Mischung zwischen amerikanischer Country-Musik, Liebesliedern und chinesischen Volksliedern, meist mit simpler Gitarrenbegleitung im Stile Bob Dylans und gelegentlich auch Klavierbegleitung¹⁷⁹. Der Anfang der 1970er auf Taiwan entstandene Campus Folk hatte einen starken Einfluss auf den Nordwestwind¹⁸⁰.

Auch auf dem Festland entwickelte sich eine eigene Campus Folk-Kultur, die im Zuge der Gangtai-Musik aus Taiwan mit-importiert wurde. Obwohl sich der Campus Folk als kulturelles Phänomen schon Mitte der 1980er in den Universitäten nachweisen ließ, erschien erst 1994 eine Kompilation mit dem Namen Campus Folk 1 校园民谣1, auf der Lieder von 1983 bis 1993 gesammelt und veröffentlicht wurden. Die bekanntesten Lieder daraus wurden Shen Qings 沈庆 Youth 青春, sowie You On The Same Table 同桌的你 und Brother Who Sleeps In The Top Bunk 睡在我上铺的兄弟 des auch heute noch populären Old Wolf 老狼, die allesamt identitätsstiftend für eine ganze Generation von Studenten wirkten¹⁸¹. Inhaltlich folgte der Campus Folk dem Programm des taiwanesischen Campus Folk, die Texte behandelten Probleme aus dem alltäglichen Studentenleben (z. B. Druck, Liebe, Freundschaft usw.) und auch sozio-politische Themen (wie etwa Freiheit, Normen, Demokratie usw.). Liu Haixia, eine Professorin der Fudan-Universität Shanghai, deren Forschungsinteressen auch chinesische Popmusik ins Auge fasste, beschreibt den Unterschied zwischen dem Campus Folk und

¹⁷⁸ Kloet 2001: 123

¹⁷⁹ Steen 1996: 62-69

¹⁸⁰ vgl. Baranovitch 2003, Jones Andrew 1991, Kloet 2001, Steen 1996

¹⁸¹ Li Ying 2006: 1-10

dem (hier weiter unten beschriebenen) Northwestwind in einem mit ihr geführten Interview folgendermaßen:

Campus [Folk] befasst sich nicht mit der Gesellschaft, sondern mit dem Vergehen der Jugend, er steht in Zusammenhang mit der obskuren Liebe der Jugend. Aber der Northwestwind, der beschäftigt sich mit der Gesellschaft.

校园[民谣]不是跟社会有关的,它是跟青春的消失,跟这个青春的蒙胧的爱情是有关系的。但是西北风呢,它是跟社会有关系的。¹⁸²

Wie wir später erkennen werden, schöpfen die Musiker der Zeitgenössischen Folkmusik ihre Inspiration aus allen drei Strömungen; dem taiwanesischen Campus Folk, dem festlandchinesischen Campus Folk und dem Northwestwind.

2.4.2. Popmusik aus Xianggang und Taiwan

Eines der ersten ausländischen Kulturgüter die nach der Öffnung 1978 in die Volksrepublik importiert wurde war zweifellos Popmusik aus Xianggang und Taiwan, welche von der (sich von den Revolutionsliedern abwendenden) Bevölkerung mit offenen Ohren aufgenommen wurde. Die chinesische Adaption dieser Musik, die Gangtai-Musik 港台音乐 genannt wird¹⁸³, wird auf dem Festland mit Tongsu-Musik 通俗音乐 bezeichnet, welche es offiziell eigentlich erst seit 1984 gibt. Der Begriff Tongsu-Musik kann etwas sperrig mit „politisch korrekte Popmusik aus der Volksrepublik China“ übersetzt werden. Der Begriff der Tongsu-Musik wurde schon in den 1920ern verwendet, während der heute geläufige Begriff für Popmusik erst nach der Öffnung aufkam¹⁸⁴. Tongsu-Musik wird heutzutage kaum mehr gehört, jedoch bis heute ungebrochen ist Deng Lijuns 邓丽君 Popularität, und man wird kaum einen chinesischen Jugendlichen finden, der nicht ihre Lieder kennt, wenn auch nur aus der Musiksammlung der Eltern. Der heute weit verbreitete Terminus C-Pop 中文流行 geht musikalisch wie auch inhaltlich direkt auf die Tongsu-Musik zurück¹⁸⁵. Neben den musikalischen Aspekten – die in der Sekundärliteratur zur Genüge behandelt wurden – lässt sich in der Gangtai-Musik eine kulturpolitische Dimension feststellen, die Baranovitch folgendermaßen herausstreicht:

¹⁸² Liu Haixia 1:14:44

¹⁸³ Der chinesische Terminus setzt sich zusammen aus der letzten Silbe von Xianggang 港, und der ersten Silbe von Taiwan 台.

¹⁸⁴ Jones Andrew 1991: 22

¹⁸⁵ Kloet 2001: 36

The popularity of liuxing music despite official disapproval reflected the negative effect that the catastrophic experience of the Cultural Revolution had on the hegemony of the Communist Party, being among the earliest manifestations of the new post-revolutionary ethos of disillusionment and political cynicism that emerged as a result of this traumatic experience.¹⁸⁶

Der hier verwendete Begriff „liuxing“ kann als Dachbegriff für alle unterschiedlichen Sorten von Popmusik gesehen werden. Kann man die Popularität von Popmusik an sich also als Rebellion gegen das System betrachten? Als Aufarbeitung eines kollektiven Traumas? Kapitel 2.5. wird zeigen, in welche Richtung sich die Popmusik entwickelt hat, wobei man sich immer der geographischen Ausmaße Chinas bewusst sein muss: selbst als in Nordchina die Musik des Nordwestwinds und Rockmusik gehört wurden, war der Süden weiterhin von Gangtai-Musik bestimmt¹⁸⁷.

2.4.3. Nordwestwind und Knastlieder

Der Nordwestwind, der zwischen 1986 und 1989 vor allem über Nordchina wehte, war die musikalische Manifestation der Wurzelsuche-Bewegung. Laut einer Definition der Volkszeitung 人民日报 von 1988, sei der Nordwestwind die Vermischung von moderner westlicher Rockmusik, und traditioneller, aus dem Nordwesten 西北 Chinas stammenden Volksmusik, sprich eine sinisierte Rockmusik 中国民族化摇滚¹⁸⁸. Als direkter Vorgänger der Rockmusik wird diese Art von Musik auch bisweilen Nordwest-Rock genannt 西北摇滚. Musikalisch betrachtet ist der Nordwestwind der Antagonismus zur weichen, glatten Gangtai-Musik. Volkstraditionen wurden verbunden mit einem schnellen, modernen Disco- oder Rock-Rhythmus. Mit einem aggressiven Rhythmus und Basslinie, großen Intervallsprüngen in der Melodieführung und lauter, ja fast geschriener Singstimme kann diese Musik zu Recht als „bold, unconstrained, rough and primitive“ beschrieben werden. Die erwähnten Volkstraditionen umfassen unter anderem die Verwendung von traditionellen Instrumenten, bisweilen auch Texten und Melodien von Volksliedern Nordwestchinas¹⁸⁹.

Die Lieder des Nordwestwindes drücken eine Art kollektiven Stolz aus, einen Stolz auf die Bauern und deren Lebensweise als Repräsentanten für das gesamte chinesische Volk, das jede Mühsal überstehen kann. Es lässt sich also (geht man davon aus, dass mit

¹⁸⁶ Baranovitch 2003: 16

¹⁸⁷ Steen 1996: 89-95

¹⁸⁸ Steen 1996: 74-89

¹⁸⁹ Baranovitch 2003: 19-20, 128

Mühsal die Kulturrevolution, oder überhaupt die kommunistische Herrschaft gemeint ist) auch eine Verbindung zur Wundenliteratur 伤痕文学 erkennen, die jedoch in den Texten nur marginal oder indirekt zum Ausdruck kommt. Auf jeden Fall wird mit der Berufung auf die Bauernschaft eine Wiederherstellung der Verbindung mit Chinas verlorener Vergangenheit gewagt, mit dem Ziel eine neue kollektive Identität zu erlangen. Doch obwohl der Nordwestwind inhaltlich von nostalgischer Natur war, wurde keine Rückkehr zum Konfuzianismus bzw. prä-Republikanischen Zuständen gefordert. Der Nordwestwind hatte über die Grenzen der Volksrepublik hinaus eine vereinigende Wirkung, da Chinas Nordwesten und das Einzugsgebiet des Gelben Flusses auch von Xianggang und Taiwan als die „Wiege der chinesischen Zivilisation“ betrachtet wird¹⁹⁰. Von offizieller Seite wurde der Nordwestwind positiv rezipiert, weil er erstens eine Verbindung von westlicher Technik (Instrumentierung, Aufnahmetechnik) mit chinesischen Inhalten (Volkmusik-Texte, Wurzelsuche-Bewegung) war, und zweitens auch in Xianggang und Taiwan begeistert aufgenommen wurde, und somit ein repräsentatives Exportprodukt war¹⁹¹.

Neben der Hypothese, den Nordwestwind als musikalisches Ambivalent der Wurzelsuche zu betrachten, kann man ihn auch als direkte Reaktion der Jugend auf die Reformpolitik betrachten: Ende der 1980er lastete auf den jungen Leuten enorm viel Druck, es passierte ein für die Bevölkerung nicht mehr nachvollziehbarer, zu schneller Wertewandel, eine zu hastige Transition von Alt zu Neu. Der Nordwestwind diente deshalb den Jugendlichen als Ventil, „to release their feelings of oppression“. Diese Annahme findet in der Aussage Jin Zhaojuns, einem Autor der Volkszeitung, ihre Validierung, der sogar so weit geht, in den Protesten von 1989 den Höhepunkt der Nordwestwind- und Wurzelsuche-Bewegung zu sehen¹⁹².

Im Gegensatz zum Nordwestwind sind die Knastlieder 囚歌 eher an nordöstlichen 东北 Traditionen und Melodien orientiert. Knastlieder wurden von Ex-Häftlingen gesungen, sowie von Menschen die während ihrer Jugend in der Kulturrevolution aufs Land verschickt wurden 下乡. Man kann in dieser Art von Musik eine Verbindung zur Schurken-Literatur 痞子文学 entdecken. Während der Nordwestwind noch ein kollektives Gefühl einer gemeinsamen Mission heraufbeschwört, besingen die Knastlieder nur negative Rollenbilder, verwenden eine vulgäre Sprache, und die

¹⁹⁰ Baranovitch 2003: 20, 276

¹⁹¹ Steen 1996: 89-95

¹⁹² Baranovitch 2003: 25

Stimmung kann mit den Begriffen „dunkler Realismus, Zynismus, soziale Verfremdung und Antagonismus“ beschrieben werden. Eine offensichtliche Gemeinsamkeit zwischen Nordwestwind-Liedern und Knastliedern war jedoch eine ausgesprochene, allgemeine Unzufriedenheit¹⁹³.

2.4.4. Rockmusik

Am 11. Jänner 1981 wurde im Beijinger Hauptstadt-Hallenstadion 北京首都体育馆 erstmals ein Popkonzert vor 18.000 Zuhörern veranstaltet, obwohl Popmusik von offizieller Seite eigentlich als kapitalistische Volkskultur eingestuft wurde, die „von der Bourgeoisie benutzt wird um die Jugend abzustumpfen, die die ernsthaften und wichtigen Probleme der Gesellschaft ignoriert“¹⁹⁴. Doch der Jugend war die Parteilinie schon lange egal, wichtig waren groß angelegte Tanzveranstaltungen in Hallen (von denen es 1984 in Shanghai etwa 136 gab), in denen oft auch Hobbysänger 业余歌星 mit ihren Bands auftraten und in denen Popmusik aus Xianggang, Taiwan und Japan gespielt wurde¹⁹⁵. Der eigentliche Beginn der chinesischen Rockmusik wird jedoch meist mit der erstmaligen öffentlichen Aufführung von Cui Jians I Have Nothing 一无所有 im Rahmen eines weiteren, groß angelegten Popkonzertes ins Beijing 1986 gesehen¹⁹⁶. Cui Jian, der Vater der chinesischen Rockmusik 中国摇滚之父, sieht in der westlichen Rockmusik eine Kulturform, die Selbstvertrauen 自信, Natürlichkeit 自然¹⁹⁷ und Freiheit 自由 vermittelt, daher gesellschaftliches Verantwortungsbewusstsein besitzt und China dabei helfe, sich selbst zu verstehen. Über die Betonung der Individualität strebt Cui Jian eine Stärkung des Selbstvertrauens an. Menschen sollen aufhören andere zu verehren und sollen an sich selbst glauben. Rock sei eine Kunstform, die nicht allgemeine Zufriedenheit hervorrufen soll, sondern unbefriedigende Dinge in der Gesellschaft kritisieren soll. Der wahre Wert der Rockmusik liege in Ehrlichkeit bzw. Authentizität 真实 und Widerstand 反抗. Widerstand jedoch nicht gegen Tradition 传统, sondern „gegen alle Dinge, die dich dazu veranlassen könnten, dich selbst aufzugeben“, so Cui Jian. Die Politiker sollten

¹⁹³ Baranovitch 2003: 26-30

¹⁹⁴ Steen 1996: 47-53

¹⁹⁵ Steen 1996: 47-53

¹⁹⁶ Baranovitch 2003: 31

¹⁹⁷ Alternative Übersetzungen lauten „Selbstverständlichkeit“ und „Eigentlichkeit“ bzw. adjektivisch „ungezwungen“, „ungekünstelt“, „automatisch“, „von sich selbst“, „auf natürlichem Wege“ und „dem Lauf der Dinge gemäß“.

sich um Industrie, Wirtschaft und internationale Beziehungen kümmern, ideologische Fragen 思想问题 aber seien den Intellektuellen und den Künstlern zu überlassen, wobei die Künstler die Aufgabe hätten, die Gedanken der Intellektuellen darzustellen. Cui Jian will also mit Rockmusik seine gesellschaftliche Pflicht erfüllen¹⁹⁸. Es sind ohne Zweifel Anschauungen wie diese, die Cui Jian berühmt machten und ihm einen festen Platz im chinesischen Rock-Pantheon sicherten.

Inhaltlich grenzt sich Rockmusik stark von der bisher verbreiteten, seichten Popmusik ab: erstmals wurden persönliche, subjektive Gefühle ausgedrückt, die der Komponist und Texter selber erlebt und geschrieben hat, im Gegensatz zu davor, wo nur allgemeine, objektivierbare Gefühle besungen wurden¹⁹⁹. Der in der Rockmusik vorherrschende Ethos von eigener Originalität und Innovation (dem „Do it yourself-Ethos“), steht entgegen der traditionellen chinesischen Sichtweise, in der Reorganisation von schon vorhandenem Material ein vorherrschender Modus von künstlerischer Kreativität ist. Grundlagen für die Herausbildung von Rockmusik in China gibt es viele, die offensichtlichste davon wird in einer generellen Zuwendung zum Westen und einer stärkeren Rezeption von westlichem Gedankengut gesehen. Ein Grund, warum sich gerade in Beijing eine vitale Rock-Szene bilden konnte, ist sicherlich, dass sich die meisten Ausländer zu der Zeit in der Hauptstadt aufhielten. Die Abwendung vom Nordwestwind und die Zuwendung zur Rockmusik in den späten 1980ern repräsentiert eine Verschiebung in der Einstellung vieler chinesischer Intellektueller: Die nostalgisch-romantische Ästhetik der folkloristischen Traditionen wie sie in der gesamten Wurzelsuche-Bewegung vorzufinden war, wurden während der 1980er von der Realität negiert. Die urbane Bevölkerung war mit der (Bauern-)Kultur, die sie eine Zeitlang favorisierten, enttäuscht und desillusioniert²⁰⁰, was bezeugt, dass die Suche nach der eigenen Identität zum damaligen Zeitpunkt gescheitert war. Die Wurzeln wurden nicht in der Realität oder in der Geschichte, sondern in einer romantisierten, artifiziellen Kunst-Welt gesucht.

¹⁹⁸ Steen 1996: 102-103

¹⁹⁹ Baranovitch 2003: 32

²⁰⁰ Baranovitch 2003: 41

2.5. Das neue Zeitalter

Die in diesem Kapitel behandelten Themenbereiche sind – ebenso wie in den vorangehenden Kapiteln – nur grob chronologisch geordnet. Vielmehr lastet der Schwerpunkt auf allgemeinen Strömungen in der chinesischen Gesellschaft, die die Musiklandschaft nachhaltig beeinflussten. Die Ereignisse auf dem Platz vor dem Tor des himmlischen Friedens 天安门广场 am 4. Juni 1989 六四事件 stehen nur exemplarisch für den (gescheiterten) Versuch einer Demokratisierung der chinesischen Politik, wobei die noch junge Rockmusik einen großen Einfluss auf die Studenten ausübte. Was folgte waren die 1990er, eine oft zu Unrecht als „dunkles Zeitalter“ bezeichnete Dekade. Die in diesem Zeitraum gern zitierte „Krise der Rockmusik“ stellte sich als fruchtbarer Boden für die New Sound-Bewegung 新声运动 heraus, welche nach einem philologischen Ausflug zu drei elementaren Grundbegriffen chinesischer (Jugend-)Kultur genauer analysiert wird. Den Abschluss dieses Kapitels und somit auch des zweiten Teils bildet eine historische Auseinandersetzung mit der aus all diesen vorangegangenen Ereignissen hervorgegangenen Folkmusik, dem vorläufigen Endpunkt des in dieser Arbeit vorgeschlagenen Narrativs.

2.5.1. 1989 und seine Auswirkung auf die Musik

Neben der gesamten Wurzelsuche-Bewegung, die sich über alle künstlerischen und kulturellen Ebenen spannte, war in den 1980ern auch die gedankliche Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution und generell mit der eigenen kulturellen Identität 文化认同 an der Tagesordnung²⁰¹. Das neue Zeitalter war gekennzeichnet von einer Lockerung der Kontrolle und Überwachung durch den Staatsapparat, ferner einer Hinwendung zu ökonomischen und materiellen Interessen und schließlich einer Zunahme an Möglichkeiten für das Individuum²⁰². Die Ursachen für diesen zunehmend individualistischen Lebensstil sind zahlreich:

- Durch die Kulturrevolution verursachtes spirituelles Vakuum und kulturelle Öde
- Desillusionierung
- Einfluss ausländischer Gedanken in Form von Büchern und Musik

²⁰¹ Li Tuo 2000: 142

²⁰² Die in diesem Zeitraum stattfindende gesellschaftliche Strömung wird als „Bewegung der Gedankenbefreiung“ “思想解放运动” bezeichnet / Ming Yan 2006: 83 / Wu Guodong 2006: 255

- Zusammenbruch des Wertesystems und versuchte Neuanpassungen
- Hedonismus bzw. die Entwicklung der Konsum- und Spaßgesellschaft
- Veränderung des individuellen Wertesystems und dadurch auch von Entscheidungen
- Abneigung gegenüber Autorität, Idolen und (spirituellen) Führern²⁰³

Die Jahre 1988 und 1989 waren eine Blütezeit für chinesische Rockmusik, unzählige Bands wurden gegründet, vor allem in Beijing entwickelte sich eine aktive Rock-Szene. Diese Blütezeit endete mit dem 4. Juni 1989. Örkesch Dölet 吾尔开希·多莱提, damals einer der Studentenanführer, sagte in einem Interview im Herbst 1989, dass die Jugend auf dem Platz des himmlischen Friedens mehr von Rockmusik beeinflusst war bzw. dass diese die Ideen der Studenten mehr geprägt hatte, als es die Demokratietheorien der älteren Intellektuellen jemals hätten schaffen können²⁰⁴. Nach den Protesten, an denen auch einige Musiker aktiv teilnahmen, erhielt Cui Jian Auftrittsverbot und Hou Dejian 侯德健, ein in China populärer taiwanesischer Rockmusiker, wurde des Landes verwiesen. Die folgende „kulturelle Säuberungsaktion“ bedeutete zwar ein oberflächliches Ende für viele Kulturbereiche, jedoch formierten sich im Untergrund schnell unzählige neue Bands. Diese Musiker hatten Anfang der 1990er immer mehr die Möglichkeit auch außerhalb Beijings zu spielen. Die Rockgruppen befanden sich nun in einem Spannungsfeld zwischen offizieller Ignoranz und Ablehnung, einer wachsenden inländischen Fangemeinde und dem zunehmenden Interesse von Plattenfirmen aus Xianggang und Taiwan. Viele dieser Firmen unterstützten die Musiker, indem sie Instrumente und Übungsräume zur Verfügung stellten. Der starke gesellschaftliche Anspruch in den Texten fällt nach dem Massaker von 1989 weg, die Künstler waren verunsichert und traumatisiert, eine Zuwendung zum individuellen und persönlichen, zum „Ich“ kann nachvollzogen werden²⁰⁵.

2.5.2. Das Vakuum der Neunziger

Die 1990er werden oft als diametral entgegengesetzt zu den 1980ern betrachtet. diese Auffassung wird von den meisten Beteiligten (Musikern, Fans, Journalisten, Sinologen usw.) vertreten. Die häufigsten Stereotype umfassen etwa: Der Zeitgeist der 1980er war real und authentisch, der der 1990er hingegen falsch und heuchlerisch. In den 1980ern

²⁰³ Wu Liang 2000: 127-134

²⁰⁴ Friedlander 1991: 127, zitiert in Steen 1996: 16

²⁰⁵ Steen 1996: 134-147, 222-223

war Rockmusik rebellisch, in den 1990ern war es schlichtweg ein kommerzielles Produkt²⁰⁶. Während in den 1980ern ein befreiender Geist 精神解放 in der Rockmusik vorherrschte, so blieb in den 1990ern davon nur noch die Dekadenz 颓废 übrig²⁰⁷.

Unsere Neunziger sind eine Art Vakuum. Die Dinge aus den Achtzigern gibt es nicht mehr, wegen 1989. [...] Die Dinge aus den Sechzigern und Siebzigern sind auch weg. Und dann sind sie aber auch noch nicht so wie jetzt. Jetzt gibt es einer Menge neuer Dinge. Die Neunziger sind so, alle Menschen wollen nur Geld verdienen, keiner sagt irgendwas, keiner äußert Einwände.

我们的九十年代是真空式的。过去的八十年代的东西也没了，因为八九了。[...]之前的六七十年代那些东西也没了。然后又不像现在。现在有了很多新的东西。九十年代是一个所有的人都在挣钱，所有的人不说话，不发表意见。²⁰⁸

Zwischen 1986 und 1996 geschah eine Transformation der Popmusik von politischem Protest hin zu kommerziellem Erfolg, wobei beides – der politische Protest so wie der kommerzielle Erfolg – aufgrund ihrer Marginalität vernachlässigbar sind. Insofern ist diese Behauptung Zhang Weiweis schwer zu widerlegen. Yan Jun, der etablierte Kritiker und Künstler, beschreibt die musikalische Entwicklung zwischen 1990 und 1995 mit folgenden Worten:

Chinesischer Rock entwickelte sich von nicht-existent zu existent (Technik), und von existent zu nicht-existent (Esprit).

中国摇滚是从无到有（技术），又像是从有到无（精神）。²⁰⁹

Die (im Westen nur allzu präsenten) Vorwürfe an die jugendliche Spaßgesellschaft sind auch China nicht fremd, und dystopische Haltungen sind allorts anzufinden, z. B. dass jetzt die Zeit der individuellen Schöpfung 个人创造 sei, in Zukunft aber nur mehr das Vergnügen 娱乐 übrig bleibe²¹⁰. Die augenscheinliche Krise der Rockmusik in den 1990ern wird von ausländischen Beteiligten oft als solche wahrgenommen, weil sich in dieser Zeit ausländische – vor allem taiwanesishe – Plattenfirmen vom Festland zurückzogen. Im Gegenzug entstanden aber mehrere einheimische Plattenfirmen in China, unter anderem Jingwen 京文, Modern Sky 摩登天空, Scream Records 嚎叫, New Bees 新蜂 usw. In den frühen 1990ern wurden nur sehr wenige Rockalben in China veröffentlicht, 1999 waren es immerhin zwischen 30 und 40 Alben, wobei etwa ein Drittel davon Kompilationen waren²¹¹.

²⁰⁶ Kloet 2001: 16

²⁰⁷ Li Hongjie 2006: 353

²⁰⁸ Zhang Weiwei 6:26

²⁰⁹ Li Hongjie 2006: 362

²¹⁰ Li Hongjie 2006: 353

²¹¹ Kloet 2001: 179-187

Kloet hat gezeigt, dass die Kommerzialisierung der Rockmusik weder zu deren Verschwinden, noch zu deren Verbreitung beigetragen hat, weil eben selbst die Kommerzialisierung mit chinesischer Charakteristik 中国特色 von staten geht. China ist vom internationalen Musikmarkt – in dem die vier großen Plattenfirmen²¹² den Großteil des Marktanteils beherrschen – immer noch weitgehend abgeschottet²¹³, die von Anderson geprägte Theorie des Long Tail, die besagt, dass unzählige kleine Produkte zusammen genommen einen ähnlich großen Marktanteil darstellen wie die der etablierten Firmen, und damit an deren Monopol-Stellungen nagen, lässt sich in China deutlich nachvollziehen, vor allem wenn man in die Betrachtungen die Verwendung von Web 2.0-Anwendungen²¹⁴ noch mit einbezieht.

2.5.3. Let's Play: Liumang und Dakou

In diesem Kapitel sollen drei Grundbegriffe der chinesischen Umgangssprache erklärt werden, die im Umfeld der Jugend- und Popkultur entstanden, und in dieser Form nur in China existieren. Sie können jeweils einer spezifischen Bedeutung zugeordnet werden, die ihrerseits als kulturelle Phänomene an sich erkennbar sind, und die für die Entwicklung der Rock- und Folk-Szene äußerst wichtig waren. Der Liberalismus der 1980er kam nicht nur aus ideologischen oder intellektuellen Zirkeln, sondern ebenso vom Lebensstil der jungen Leute, der spontan und ohne Führung war²¹⁵.

„Play“ leitet sich her vom chinesischen Ausdruck „wan“ “玩”. Neben der wörtlichen Übersetzung „spielen“ wird „wan“ wohl am meisten als „sich amüsieren, sich vergnügen verstanden“²¹⁶. Wan drückt über dies ein Konzept aus, das dem deutschsprachigen „rumhängen, ausgehen“ oder dem englischen „hang out“ nahe kommt. Es entspringt einer Grundeinstellung einer Jugend, die viel Zeit hat, und in dieser Zeit keine dringenden Verpflichtungen hat, das heißt, Freizeit besitzt, die sich nach ihrem Ermessen gestalten kann. Die wie auch immer geartete Gestaltung dieser Freizeit nennt man „wan“. Jemand mit zu viel Freizeit kann (muss aber nicht zwingend) als „liumang“ bezeichnet werden, wobei eine Eigenschaft der Liumang eben ist, dass sie

²¹² Die „Big 4“ sind zurzeit Universal Music, Sony Music, Warner Music und EMI.

²¹³ Kloet 2001: 208

²¹⁴ siehe Kapitel 3.5.1.

²¹⁵ Wu Liang 2000: 127-134

²¹⁶ Alternative Übersetzungen lauten „(unlautere) Mittel anwenden“, „etwas leicht nehmen“, „genießen“ und „an etwas Spaß finden (oder haben)“.

ausschließlich „freie Zeit“ besitzen, die meist verwendet wird um moralisch wie rechtlich zweifelhaften Tätigkeiten nachzugehen.

„Liumang“ “流氓” sind die durch die Bücher von Wang Shuo 王朔 berühmt gemachten Schurken bzw. Nichtsnutze, die Protagonisten seiner Bücher. Die der wörtlichen Übersetzung am nächsten kommenden Bezeichnungen „Herumtreiber, Landstreicher oder Vagabund“ beschreiben nur einen Teil der Liumang-Mentalität; Neben dem unsteten Wanderleben ist ein weiterer wichtiger Aspekt eben das Schurkenhafte, Niederträchtige, ein Lebensstil nahe der Illegalität und am Rande der Gesellschaft. Die Liumang-Mentalität herrschte etwa von 1990 bis 1995 vor²¹⁷. Diese Zeit wird auch als post-neues Zeitalter 后新时期 bezeichnet²¹⁸. Die Zeit der Liumang ist auch die Zeit in der sich die halb illegale Dakou-Kultur entwickelte²¹⁹.

„Dakou“ “打口” bezeichnet einerseits eine Cd, die von westlichen Märkten nach China geschippt wurde um dort verschrottet zu werden, jedoch durch Schmuggel auf den chinesischen Schwarzmarkt gelangt ist. Der Name rührt von dem in die Cd gestanzten Loch oder der Einfräsung am Rand. Andererseits beschreibt Dakou ein kulturelles Phänomen, das entscheidend zur Herausbildung der Musik-Szene wie sie heute in China existiert, beigetragen hat, durch eben diese Überflutung an billigen ausländischen Cds. Obwohl zeitlich in etwa kongruent, besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der Liumang- und der Dakou-Kultur: Dakou hat eine direkte Verbindung mit Musik, Liumang nur eine indirekte. Die Dakou-Generation hat in gewisser Weise die Liumang-Generation abgelöst. Die westliche Musik, die auf diesen Dakou-Cds zu hören ist, ist nicht inhärent politisch, aber allein der Fakt, dass diese Cds illegal sind, macht den Akt des Kaufens zu einem politischen²²⁰. Die Dakou-Kultur ist ein Phänomen, das eng mit der New Sound-Bewegung zusammenhängt. Die jetzige Folkmusik-Generation ist mit Dakou-Cds aufgewachsen, und hatte damit die Möglichkeit, unterschiedlichste ausländische Musik zu hören²²¹. Aus der Dakou-Kultur entwickelte sich die heutige Imitations-Kultur 山寨文化, der wir uns ausgiebig im dritten Teil dieser Arbeit widmen²²².

²¹⁷ Li Hongjie 2006: 355

²¹⁸ Karl 2001: 256

²¹⁹ Li Hongjie 2006: 357

²²⁰ Kloet 2001: 19-21, 244

²²¹ Li Jianbin 9:33

²²² siehe Kapitel 3.5.3.



Abb. 1: Verschiedene Dakou-Cds

Auf Cds mit Einfräsungen am Rand kann passieren, dass die letzten Minuten nicht mehr hörbar sind, da die Daten vom Cd-Spieler nicht mehr gelesen werden können. Bei Cds mit in die Mitte gestanzten Lochungen passiert dies nicht, da sich dort ohnehin keine Daten befinden. Durch geschickte Einfräsung wird bei manchen Alben nur die Cd-Hülle, nicht jedoch die Cd an sich beschädigt.

2.5.4. New Sound-Bewegung und Kommerzialisierung

Der Beginn der New Sound-Bewegung 北京新声运动 wird mit der Gründung des Plattenlabels Modern Sky 1997 datiert²²³. Yan Jun publizierte bereits 1999 ein Buch mit allen daran teilnehmenden Künstlern²²⁴. Die rasche Selbstbetitelung und -positionierung zeugt von einem starken Selbstbewusstsein der Bewegung und der daran teilnehmenden Bands, eine Neuerung gegenüber der ersten Rockwelle Anfang der 1990er und auch gegenüber der Punk-Bewegung. Die Bands, die an der New Sound-Bewegung teilnehmen, wurden alle zwischen 1994 und 1998 gegründet, und der Großteil von ihnen ist bei Modern Sky unter Vertrag. Musiker und Bands der New Sound-Bewegung sind finanziell relativ unabhängig, entweder weil sie einen Job haben oder aus einem gut-situierten Familienhintergrund kommen. Für sie ist Musik in erster Linie eine Form von Spaß („means of having fun“), sie müssen keine neue Kunstform erfinden und diese durchsetzen wie die Rockmusiker eine Generation davor. Ein Resultat dieses druckfreien Schaffens ist, dass sich der Schwerpunkt vom Wort auf den Klang verlagert hat – „meaning has shifted from the word to sound“²²⁵. Besonders deutlich wird dies interessanterweise bei Bands, die nicht bei Modern Sky unter Vertrag sind, wie Unknown 惘闻 (einer reinen Instrumentalband aus Dalian 大连) und Cold Fairyland 冷酷仙境 (einer Metalband aus Shanghai). Obwohl viele Folkmusiker auch bei Modern

²²³ Steen 2000: 1

²²⁴ Kloet 2001: 17

²²⁵ Steen 2000: 1-3

Sky oder dessen Tochterfirma Badhead 坏头 unter Vertrag sind, werden sie meist nicht zur Modern Sound-Bewegung hinzugerechnet, da sie ihre eigene Szene, ihre eigene „Mythologie“ um eine Musik bilden, die sich in den in der Terminologie vorgestellten drei Klassifizierungskriterien²²⁶ von den Bands der Modern Sound-Bewegung unterscheidet. Das Motto der der Bewegung nahestehenden Zeitschrift „Freedom Music“ 《自由音乐》 wirkte programmatisch nicht nur für die New Sound-Bewegung, sondern für eine ganze Musiker-Generation:

Musik ist nur die Methode, Freiheit ist das eigentliche Ziel.
音乐只是手段，自由才是目的。²²⁷

2.5.5. Entstehung von Folkmusik

Während die Folkmusik in den frühen 1990ern als eine westliche Erscheinung auftritt und sich danach erst einmal der Rockmusik unterordnet, erhält sie um die Jahrtausendwende ihre eigene Identität, ihre eigene Szene. Das Nachtleben in den 1990ern spielte sich zwar zum größten Teil in Karaoke-Bars ab, kleine Folk-Konzerte in Bars wurden aber schon populärer²²⁸. In der Zeit von 1994-1995 wurden viele kleine Plattenfirmen gegründet, es gab schon musikalische Hybride, die die Pionierarbeit an der Brücke zwischen Rock und Folk leisteten, etwa Zhang Chu 张楚, Zheng Jun 郑钧, Ai Jing 艾敬, Hu Mage 胡吗个 und viele mehr. Wild Children kann als die erste Band der neuen Folkmusik-Bewegung betrachtet werden²²⁹. Nach der Jahrtausendwende wurden viele Folkmusik-Alben veröffentlicht: Wild Childrens Yellow River Ballad-Album erschien bereits 1997, Zhu Fangqions Album Go West 2001, Wan Xiaolis Go Here, Go There 2002, dem selben Jahr in dem das erste Lijiang Snow Mountain Festival 丽江雪山音乐节 von Cui Jian veranstaltet wurde, einer jährlichen Veranstaltung die zwar an Besucherzahlen und Popularität nicht an das Midi Festival 迷迪音乐节 heranreicht, jedoch an der Qualität der Musik und der besonderen Atmosphäre sehr wohl mithalten kann und einen Folk-Schwerpunkt besitzt. Als sich die Wild Children 2003 auflösten, hatten die nachfolgenden Musiker bereits ein fixes musikalisches Spektrum, an dem sie sich orientieren und festhalten konnten²³⁰. Die

²²⁶ siehe Kapitel 1.2.1.

²²⁷ Huang Liaoyuan 2005: 4

²²⁸ Li Hongjie 2006: 369-371

²²⁹ Li Hongjie 2006: 308-309 / Diese Erkenntnis beruht auf persönlichen Beobachtungen.

²³⁰ Li Hongjie 2006: 372

starke Bindung mit den nordwestlichen Provinzen Chinas und die Konzentration auf die Poetizität der Texte sind bis heute zwei Grundpfeiler auf denen die Zeitgenössische Folkmusik steht. Yan Jun sieht die Folkmusik-Bewegung als sich parallel zur taiwanesischen Folkmusik-Bewegung entwickelnd. Auf Taiwan sorgte zuletzt die Labor Exchange Band 交工乐队 mit ihren Protestliedern gegen einen Staudammbau in Ihrem Heimatort Meinong 美浓 für Aufsehen²³¹. Auf dem Festland erlebt die Folkmusik eine momentane Blütezeit, viele Musiker als auch Fans wenden sich dieser neuen Musikform zu und entdecken in ihr eine alternative zur Rock- und Punkmusik, aber auch zur Mainstream-Popmusik.

²³¹ Mao Yafen 1996: 2

3. Teil: Zeitgenössische Chinesische Folkmusik in Theorie und Praxis

Die Ausführungen in diesem, dritten Teil, bauen zum größten Teil auf empirischen Erkenntnissen der zweimonatigen Feldforschung in China, sowie der Lektüre und Kenntnis der Primärquellen auf und führen diese – unter Zuhilfenahme der schon vorgestellten Methoden und Theorien – einer Analyse und schließlich einer Interpretation zu. Während der erste und zweite Teil also theoretisch angehaucht waren, so ist der dritte Teil die praktische Anwendung der Theorien einerseits, andererseits bezieht er sich auf die praktische Ausübung des Forschungsgegenstandes, der Zeitgenössischen Folkmusik Chinas. Er ist in fünf Kapitel eingeteilt, dessen Überschriften bewusst vulgarisiert sind: „Musik“ (3.1.) behandelt die chinesische Folkmusik an sich und versucht – immer noch recht theoretisch – schlichtweg Eigenschaften zu finden, die diese Musik zu beschreiben vermögen, was über die Einführung von „Tags“ gelingen sollte. Dabei werden geo-, chrono- und demographische Eigenschaften berücksichtigt, sowie musik-, literatur- und sozialwissenschaftliche Analysemethoden angewendet. Bei der vorgestellten Tag-Theorie handelt es sich um einen wichtigen Kernteil dieser Arbeit. Sie ist der Versuch, eine Methode für die kohärente, wertefreie und umfassende Analyse von Musik zu erstellen. Kapitel „Musiker“ (3.2.) ist eine schlichte Vorstellung der wichtigsten Akteure im Folkzirkel, gewissermaßen ein „detaillierteres Personenregister“. In drei Gruppen werden einige der wichtigsten Musiker vorgestellt. Unter „Gesagt“ (3.3.) werden Aussagen der Musiker angeführt, die entweder bei Konzerten (also zwischen den Liedern), oder bei den von mir durchgeführten Interviews und Gesprächen getätigt wurden. Es folgt eine Besprechung einiger herausstechender Cd-Heftchen und Cd-Umschlägen²³². Alle bisherigen Kapitel dienen als Paratext für die nun folgende Gedichtanalyse, das vierte Kapitel „Gesungen“ (3.4.) ist die endgültige praktische Umsetzung der Ursprungsidee für diese Arbeit: Übersetzung, Analyse und Interpretation von Texten chinesischer Folkmusiker. Ergänzt werden die Interpretationen durch Informationen aus allen zur Verfügung stehenden Primär- und Sekundärquellen, um ein möglichst vollständiges, kohärentes Bild der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik zu zeichnen. Alles schließlich, was in diesem Teil aus welchen

²³² Mit Cd-Umschlag (cover) ist jener Teil eines Albums gemeint, der von außen sichtbar ist. Mit Cd-Heftchen (booklet, jacket) wird hier beschrieben, was auf den ersten Blick nicht sichtbar ist, d. h. aufgeklappt oder herausgenommen werden muss.

Gründen auch immer nicht untergebracht werden konnte, aber für eine vollkommenes, abgerundetes Verständnis der chinesischen Folkmusik-Szene noch von Relevanz ist, wird in einem abschließenden Kapitel (3.5.) zusammengefasst.

Der dritte Teil ist mit Gewissheit der chaotischste und auch persönlichste dieser Arbeit, er besitzt mitunter sogar einen gewissen „Unterhaltungswert“. Dies ist bewusst so gewählt, um der „mathematischen Starrheit“ und „strengen Systematik“ der ersten beiden Teile zu entfliehen. Die Idee für diese Vorgehensweise entspringt dem Glauben, dass gute Wissenschaft sich nicht ausschließlich an die in der Akademia festgelegten Normen und Regeln halten muss bzw. soll, und ein Quäntchen Kreativität, Andersartigkeit und Freidenkertum absolut von Nöten ist um zur Entwicklung und zum Fortbestehen einer freien, unabhängigen Wissenschaft beizutragen. Erinnern wir uns an den liedhaften Aufbau der Arbeit, so ist dieser Teil der Refrain. Das englische „Chorus“ deutet darauf hin, dass viele Stimmen gehört werden, nicht nur die von Wissenschaftlern, sondern auch die von Musikern und anderen an der Folk-Mythologie beteiligten Akteuren.

3.1. Musik

Die in diesem Kapitel theoretisch vorgestellten Analysekategorien bzw. „Tags“²³³ werden bei der Interpretation der Lieder in Kapitel 3.4. praktisch verwertet und eingebaut. Die dort Musik kann aus verschiedensten Blickwinkeln heraus analysiert werden. Die umrahmenden Kapitel „Analysekategorien?“, „Tags!“ und „Re: Tags!“ erläutern die bei der Analyse der behandelten Musik angewandte Methode genauer. Zum Abschluss eines jeden nun folgenden Kapitels im dritten Teil findet sich eine „Zwischenconclusio“, in der die erarbeiteten Tags zusammenfassend erklärt und interpretiert werden, um dann im vierten Teil in das größere Bild des Forschungsvorhabens gerückt werden zu können.

3.1.1. Analysekategorien?

Es kann zwar theoretisch eine Kategorisierung von Musik vorgenommen werden, jedoch wird dies von vielen Musikern und Musikliebhabern stark abgelehnt, da in der musikalischen Praxis jegliche Klassifizierung zum Scheitern verurteilt ist, besonders in

²³³ Tag [tæg] (m.): Substantiv; singular Tag, plural Tags

der Popmusik. Weil eine Systematisierung für eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Phänomens Popmusik jedoch unausweichlich scheint, soll hier zumindest eine während des Verlaufs dieser Arbeit gültige Taxonomie erstellt werden, die das Forschungsobjekt der Chinesischen Folkmusik eindeutig in das größere Feld der Popmusik einordnet.

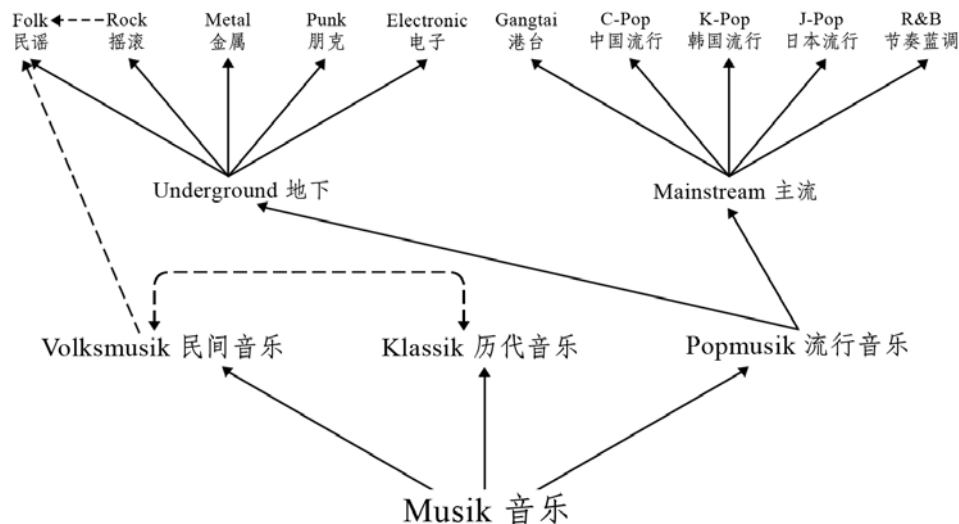


Abb. 2: Diagramm zeitgenössische chinesische Musiklandschaft²³⁴

Dieses ist die grafische Umsetzung der in der Terminologie angestellten Ausführungen.

Die Kunstform „Musik“ gliedert sich in drei Kategorien, die hier primär nach der Zielgruppe bestimmt werden. Man kann dabei die Felder „Volksmusik“, „Klassik“ und „Popmusik“ voneinander trennen. „Underground“ und „Mainstream“ ergeben sich aus dem politischen bzw. wirtschaftlichen Status der Popmusik. Schließlich wurden wiederum anhand demographischer und musikalischer Kriterien Genres konstatiert. Die gestrichelten Pfeile geben musikalische Zusammengehörigkeit und Beeinflussungen, jedoch keine direkte Abhängigkeit oder Unterordnung an. Dieses Diagramm stellt einen horizontalen Schnitt durch die chinesische Musiklandschaft dar (eine Momentaufnahme), keinen vertikalen entlang einer imaginären Zeitlinie, was dazu führt, dass z. B. der Campus Folk und der Nordwestwind nicht angeführt sind. Durch den angewandten Fokus (auf Popmusik, Underground und Folk) ist das Diagramm sehr verzerrt und darf nicht als apodiktisch betrachtet werden, sollte jedoch zumindest für den Verlauf dieser Arbeit, als temporärer Referenzrahmen zur Beantwortung der Hypothesen, als wahr angenommen werden. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass

²³⁴ Danke an Miyong Park für die graphische Umsetzung meiner Skizzen.

diese Einteilung einer subjektiven Wahrnehmung entspringt, die einen gewissen Anspruch auf Intersubjektivität, jedoch nicht auf Objektivität erhebt. Sie kann schlichtweg als eine Arbeitshypothese²³⁵, ein einfaches, theoretisches Orientierungsmittel betrachtet werden. Im Folgenden werden nun in fünf kurzen Kapiteln unterschiedliche Analysekategorien bzw. Tags bestimmt, mit denen die behandelte Musik beschrieben und analysiert werden kann.

3.1.2. Tags!

Es gibt unter all den oben vorgestellten Formen natürlich eine Unzahl von Mischformen, die ein Künstler in seinem Schaffen miteinander vereinen kann, was in der musikalischen Realität auch permanent passiert. In verschiedensten Schaffensphasen seines Lebens verarbeitet der Musiker verschiedenste Einflüsse, hat andere Lebensumstände, die ihn zum Entschluss führen, sich für die eine oder andere Form zu entscheiden und diese musikalisch umzusetzen. Oft findet man innerhalb eines Albums, ja sogar innerhalb eines Liedes verschiedenste Einflüsse zu einem harmonischen Kunstwerk vereint. Daher wird eine eindeutige Zuordnung eines Musikers, eines Albums bzw. selbst eines Liedes zu der einen oder anderen hier bzw. in Kapitel 1.2. vorgestellten Kategorie bzw. Genre unmöglich. Einen Ausweg aus diesem Polylemma findet sich in der Realität des Internets, besser gesagt den Web 2.0-Anwendungen²³⁶, die abweichend vom systematischen Kategorisierungsanspruch der Akademia ihrerseits einen alternativen Zugang zu „Ordnung“ schaffen: Tags!

Tags sind mehr als schlicht Schlag- und Stichwörter. Sie sind eine Art „Etikett“ (so auch die Übersetzung aus dem Englischen²³⁷), im Web 2.0-Jargon ist damit sämtliche Metainformation einer beliebigen Datei gemeint. Es existieren unzählig viele Möglichkeiten, wie Musik kategorisiert werden könnte, unzählig viele Eigenschaften die einem Lied zugeordnet werden könnten bzw. wie es analysiert werden könnte: musikwissenschaftliche, folkloristische, textanalytische, ethnologische, sozialwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche usw. Eigenschaften und Theorien können dabei verwendet werden, wodurch wiederum die Unmöglichkeit einer eindeutigen, allumfassenden Kategorisierung von Musik vor Augen geführt wäre. Es ist

²³⁵ Carrier 2008: 100-101

²³⁶ siehe Kapitel 3.5.1.

²³⁷ Alternative Übersetzungen lauten „Kennzeichnung“, „Marke“, „Schild“, „Plakette“ und „Trennzeichen“.

jedoch möglich, all diese Kategorien einem bestimmten Lied zuzuweisen, anstatt dass ein Lied einer Kategorie untergeordnet wird²³⁸. Es gibt demnach sehr wohl noch Analysekatoren, die ein systematisch-wissenschaftliches Aufarbeiten möglich machen, aber müssen diese nun nicht mehr zueinander in eine künstliche Relation gesetzt werden und das Problem der „Unmöglichkeit der eindeutigen Zuordnung“ löst sich auf. Das verbindende Element ist das Werk, das Lied. Die soziologische Zugangsweise über das Publikum ist damit z. B. gleichberechtigt wie diverse kompositorische Eigenschaften des Liedes. Anstatt nur eines Teilaspekts kann die Musik in ihrer Gesamtheit analysiert und verstanden werden. Jedes Lied bildet um sich herum eine „Tag-Wolke“, in der sich alle angewandten Tags bzw. Analysekatoren sammeln. Innerhalb der Tag-Wolken überschneiden sich einige Tags gegenseitig in größerem oder kleineren Ausmaß und bilden damit ein das Lied beschreibendes und kategorisierendes Gemenge²³⁹. Die eindeutige Kategorisierung bleibt in der Anwendung der Tag-Methode also der letzte, theoretisch durchführbare Schritt, anstatt es der erste, rahmungebende zu sein. Diese Vorgehensweise ist, wie schon erwähnt, nahe verwandt mit diversen Web 2.0-Anwendungen²⁴⁰.

Dieser Lösungsansatz entspringt meinem Widerwillen, Musik einzuteilen. Man führe sich ein weiteres Mal das obige Diagramm vor Augen und bedenke, was passieren würde, wenn man die zweite Ebene von unten geringfügig verändert. Man stelle z. B. (und dies ist nach Lektüre und Verinnerlichung dieser und anderer Arbeiten²⁴¹ absolut möglich) die Kategorien „Popmusik“ und „Volksmusik“ gleich. Alle darauf aufbauenden Ebenen und Querverweise wären folgerichtig falsch und das gesamte Diagramm unbrauchbar. Ebenso könnte angenommen werden (betrachtet man die Musikwelt durch die Augen einer Registrierkasse), dass „Mainstream“ mit Popmusik (als etwas, das die breite Masse anspricht und dementsprechend viel Profit bringt) und „Underground“ mit Klassik (als etwas, das eine Minderheit hört und infolgedessen weniger Profit einfährt) gleichgesetzt werden kann. Wiederum müsste das gesamte Diagramm umstrukturiert werden. Das obige Diagramm wurde erstellt nach empirischen Daten, wie die Akademie und die Populärwissenschaft die Welt zurzeit

²³⁸ Diese Vorgehensweise ist in ihrer ursprünglichen Form verschiedensten Feldern (wie etwa der Informatik, der Soziologie, der Wirtschaft usw.) als „Bottom-Up“ bekannt, und steht im Gegensatz zu einem „Top-Down“-Prozess. / Danke an Falko Loher.

²³⁹ Danke an Stefan Mangold.

²⁴⁰ Die für die Entwicklung der chinesischen Folkmusik ohnehin von hoher Relevanz sind.

²⁴¹ vgl. Hinds 2006

geordnet sieht – doch Intersubjektivität ist eben nicht gleichzusetzen mit Objektivität. Ich wünsche gewissermaßen eine Neuordnung der Perzeption der realen Verhältnisse, ohne vorhergegangene Studien diskreditieren zu wollen. Dies scheint durch die Anwendung von Tags zu gelingen. Außerdem besteht der Vorteil, dass die Tag-Liste beliebig erweiterbar ist. Mit dem hier eingeführten Konzept der Tags wird also eine Brücke von wissenschaftlichen Analysekatégorien zu musikalischer Praxis geschlagen, die beiden Feldern gerecht wird.

3.1.3. Folkmusik durch das Ohr

Diese Tags versuchen, die chinesische Folkmusik über musikalische Eigenschaften zu begreifen, die Analyse erfolgt entlang musikalischer Kriterien. Relativ leicht heraus zu finden sind dabei Tonart, Rhythmus, Tempo und die Instrumentierung eines Stückes. Folgende Tags wurden hierbei verwendet, wobei in dieser Arbeit der Fokus auf Rhythmus, Tempo und Instrumentierung liegt:

Tonart, Rhythmus und Tempo

Der Tonvorrat der Folkmusik orientiert sich an der westlichen Harmonielehre und ist durch das westliche Zwölftonsystem ausdrückbar. Selbst bei der Verwendung von „exotischen“ Skalen und anders gestimmten Gitarren²⁴² sind eindeutig Kadenzen erkennbar, die eine eindeutige Tonart angeben²⁴³. Tonartwechsel innerhalb eines Liedes sind eher die Ausnahme. Verwendet werden die Standard-Rhythmen wie 4/4, 3/4 bzw. 6/8, auch etwas ausgefallener wie 5/4 können besonders in reinen Instrumentalstücken vorkommen. Rhythmuswechsel während des Stückes und selbst Stücke ohne erkennbaren Rhythmus oder Rhythmusverschiebungen sind möglich. Das Tempo wird mit allgemein gebräuchlichen Termini umschrieben²⁴⁴.

²⁴² Damit sind nicht einzelne falsch gestimmte (verstimmte) Gitarrensaiten gemeint. Es gibt neben der üblichen Stimmung für Gitarre (E A D G H E) auch noch andere, oft als „offen“ bezeichnete Stimmungen (z. B. E A C# E A E), die meist der Spielerleichterung dienen und das Klangbild verändern. Der Fachausdruck für diese Technik lautet „Skordatur“.

²⁴³ z. B. C-Dur, F-Moll, E-Dur usw.

²⁴⁴ z. B. schnell, langsam, mäßig usw.

Instrumentierung

Im Wesentlichen kann zwischen „westlichen“ und „asiatischen“ Musikinstrumenten unterschieden werden, wobei die ebenfalls in der Rockmusik verwendeten, westlichen Instrumente überwiegen. Hier eine Auflistung der gebräuchlichsten Instrumente:

- Stahlsaitengitarre 刚线吉他 bzw. Westerngitarre 箱琴
- Nylonsaitengitarre 塑料线吉他 bzw. klassische Gitarre 古典吉他
- Dombra 冬不拉²⁴⁵
- Mundharmonika 口琴
- Djembe 手鼓, Tamburin 小手鼓 und andere Schlaginstrumente 打击乐器
- Akkordeon 手风琴
- Maultrommel 口弦
- Schalmeyen 唢呐, Flöten 笛子 und andere Blasinstrumente 吹奏乐器
- Erhu 二胡, Sanxian 三弦, Pipa 琵琶
- Klavier 钢琴 bzw. Keyboard 电琴
- Elektrogitarre 电吉他
- Akustikbass 原声贝斯²⁴⁶ bzw. Elektrobass 电贝斯
- Schlagzeug 架子鼓

Andere hörbare Instrumente (z. B. Streicher und Bläser) werden hier nicht aufgelistet, da in den Cd-Heftchen meist keine Musiker angegeben sind, die diese Instrumente spielen. Es muss angenommen werden, dass die Klänge synthetisch auf dem Keyboard erzeugt wurden – eine Vorgehensweise, die nicht allzu oft angewendet wird, da sie einen Authentizitätsverlust mit sich zieht.

3.1.4. Folkmusik in Zeit und Raum

Verschiedenste geographische und chronologische Daten über Musiker, Alben und Lieder werden für diese Analysekategorie herangezogen. Diese empirisch nachweisbaren Daten sind relativ leicht durch einen Blick in die Cd-Heftchen bzw. den

²⁴⁵ Die Dombra ist ein in Zentralasien weitverbreitetes Instrument, welches über die kasachische Minderheit in Xinjiang seinen Weg nach Beijing gefunden hat. / Dongzi 30:14

²⁴⁶ Damit ist nicht der im Symphonie-Orchester verwendete Kontrabass 低音提琴 gemeint, sondern die groß proportionierte, viersaitige Bassgitarre.

Lebenslauf der Musiker zu finden²⁴⁷. Neben eindeutigen chronologischen Daten (Geburtsjahr, Erscheinungsdatum eines Albums usw.) können folgende geographische Tags zugewiesen werden, die in Verbindung mit Musiker, Musik, Instrumenten, Texten usw. stehen²⁴⁸:

Nord- und Südchina

Nordchina 华北 umfasst in dieser Arbeit die Provinzen nördlich des Langen Flusses 长江, Südchina 华南 folgerichtig alle Provinzen südlich davon, einschließlich derer, die der Lange Fluss durchläuft.

Nordwesten

Hiermit sind hauptsächlich die Provinzen Shaanxi 陕西, Gansu 甘肃, Ningxia 宁夏 und Teile der Inneren Mongolei 内蒙古 gemeint. Aus dieser Gegend stammen die in der Folkmusik oft verwendeten Blumenlieder. In dieser Arbeit wird Musik, die einen Bezug zu dieser Region Chinas hat, auch „Musik in der (eigenen) Nordwest-Tradition“ genannt.

Peripherie

Damit sind die gesamten mongolischen, arabischen und tibetischen Gebiete in und um China gemeint. In China sind dies die Provinzen Innere Mongolei 内蒙古, Qinghai 青海, Xinjiang 新疆 und Tibet 西藏. Diese Einteilung ist zwar sträflich simplifizierend, da jedoch die Folkmusiker in Beijing eine ähnliche Sichtweise der Welt haben, scheint dies legitim. Die drei Provinzen des Nordostens mit einem Teil der Inneren Mongolei werden hier auch zur Peripherie gezählt.

3.1.5. Folkmusik hinter der Sprache

Diese Kategorie teilt die Lieder nach inhaltsanalytischen Merkmalen ein. Auch formale, gedichtanalytische Instanzen zum Aufbau der Lieder werden hiermit durchgeführt. Eine

²⁴⁷ Baike.baidu.com 百度百科, Douban.com 豆瓣, Li Hongjies Enzyklopädie und die die von mir durchgeführten Interviews dienten hierfür als Hauptquellen.

²⁴⁸ Man möge sich ein weiteres Mal vor Augen führen, dass nur Tags aufgezählt werden, die in der Folkmusik nachweisbar sind, weswegen z. B. in der folgenden Aufzählung der Nordosten Chinas nicht extra angeführt wird, da bis auf einen Musiker niemand von dort kommt und deswegen eine eigene Kategorie unsinnig scheint.

Übersetzung ist für diesen Schritt noch nicht notwendig (die wird erst in der Interpretation wichtig), jedoch ein „Verstehen“ des Textes muss gegeben sein. Es ergeben sich folgende Tags bzw. in diesem Fall Themenbereiche:

Liebe, Jugend und Ideale

Ein vielbesungenes Thema ist natürlich die Liebe, oft die verlorene. Eng damit zusammenhängend sind Sehnsüchte und die Ideale der Jugend – die ebenfalls oft verloren gehen.

Persönliche Gefühle und Gedanken

Musiker besingen nicht nur die Liebe als Gefühl, auch Angst, Hass, Freude, Freundschaft und ähnliche „Herzensangelegenheiten“ kommen in den Liedern zur Aussprache.

Natur und Umwelt

Einige Lieder beschreiben in schon beinahe daoistischer Schlichtheit und Verträumtheit nostalgische Naturszenen, während andere mit warnendem Zeigefinger auf diverse Umweltprobleme hinweisen.

Reisen und Wandern

Ein oft besungenes (oftmals autobiographisches) Thema ist das unstete Wander- und Vagabundenleben einiger Musiker, die Suche nach sich selbst und einem Platz, wo man hingehört.

Gesellschaft, Politik und Kritik an jenen

Meist indirekt (z. B. durch Metaphern) geäußerte Kritik an gesellschaftlichen Missständen, aber auch direkt angesprochene Probleme treten in den Texten häufiger auf, als man zuerst annehmen mag.

Erzählungen, Geschichten und Erlebnisse

Einfache bis komplexe Alltagsgeschichten, mit oder ohne Tiefgründigkeit, die manchmal mehr, manchmal weniger zum Nachdenken anregen oder einfach nur unterhalten wollen, bilden einen großen Teil des Repertoires.

Poetische Mystik und buddhistische Mantras

Da sich viele Musiker dem Buddhismus zuwenden, sind vertonte Rezitationen von Mantras keine Seltenheit. Auch Texte, die nur Aufgrund ihrer sprachlichen Schönheit oder des „Wortwitzes“ existieren, treten häufig auf.

3.1.6. Folkmusik des Musikers

Eine ausführlichere Überschrift hierzu wäre wohl „Musik als Element der durch die Tradition konstituierten und konstruierten Identität des Individuums als Mitglied der Gesellschaft“. Die in Kapitel 1.5.1. vorgestellte philosophische Abhandlung findet nun seine praktische Anwendung und legitimiert den Künstler (das Subjekt) bzw. eine Künstlergruppe (den intersubjektiven Korpus) als Vertreter der eigenen Tradition und damit Identität. Die Vorgänge des Schaffensprozesses ²⁴⁹ werden hier neben soziologischen, ethnologischen und folkloristischen Faktoren herangezogen, um diese folgenden Analysekatoren zu konstituieren. Hier gibt es im Grunde nur zwei Tags:

Originale der Liedermacher

Bei beiden Begriffe handelt es sich um Anglizismen: Mit „originals“ werden im englischen Sprachraum Lieder bezeichnet, bei denen Text als auch Musik vom Interpreten stammen. Im Gegensatz dazu stehen in der Popmusik die „covers“, bei denen entweder Text, Musik oder beides von einem anderen Interpreten nachgespielt werden. Der deutsche Begriff „Liedermacher“ kann von „singer-songwriter“ hergeleitet werden ²⁵⁰. Alle Musiker der Folkmusik-Szene beherrschen diese Form des „Schaffens“, und viele stellen ihr Repertoire ausschließlich aus Originalen zusammen.

²⁴⁹ siehe Kapitel 1.2.1.

²⁵⁰ Historisch war es wohl umgekehrt, doch da es hier nicht um eine etymologische Analyse, sondern um den gegenwärtigen Konzeptbereich der beiden Begriffe geht, muss angenommen werden dass sich der Begriff „Liedermacher“ stark an das „singer-songwriter“-Konzept anlehnt. Dieser deutet nämlich auch auf eine Einheit der Instanzen Texter, Komponist und Interpret hin. Ferner wird eine gewisse

Volkslieder in der „eigenen Tradition“

Mit „Volksliedern“ sind hier Lieder gemeint, die eher der Volksmusik zuzurechnen sind, d. h. in einem ländlichen Kontext komponiert und ohne allzu viel technische Verstärkung aufgeführt werden. Da diese Arbeit jedoch „Folkmusik im Rahmen der „Popmusik“ behandelt, muss der Begriff erweitert werden; als Volkslieder werden ebenso Lieder bezeichnet, die entweder Melodie oder Text oder beides²⁵¹ aus der Tradition der Volksmusik beziehen²⁵². Mit „eigenen Traditionen“ werden Inhalte und musikalische Elemente gemeint, welche aus dem chinesischen Kulturkreis stammen. Die Anführungszeichen ergeben sich aus dem Umstand, dass dieser „eigene Kulturkreis“ äußerst großzügig aufgefasst wird, und musikalische Anleihen aus der Mongolei, Xinjiang, aber auch Kasachstan, Japan, Vietnam usw. als „eigene Kultur“ betrachtet werden. Jedoch ist auch das Verwenden von Blumenliedern 花儿 oder Bergliedern 山歌 keine Seltenheit. Vor allem den Blumenliedern wird in der neuen Folkmusik-Bewegung als Hauptinspiration ein ähnlicher Status zuteil, den die Wanderlieder 信天游 in der Musik des Nordwestwindes inne hatten.

3.1.7. Folkmusik und Gefühl

Als letzter Tag soll das durch die Musik ausgedrückte Gefühl erwähnt werden. Die Unendlichkeit von Gefühlen, die mit und durch Musik ausgedrückt werden können, wird von Individuum zu Individuum anders wahrgenommen und würde eine Auflistung ad absurdum führen.

3.1.8. Re: Tags!

Abschließend soll an Hand eines Beispiels deutlich gemacht werden, wie die Tag-Methode zur Analyse eines beliebigen Liedes verwendet wird. Jeder Tag wurde bzw. wird in einem Kapitel dieser Arbeit genauer erläutert. Folgende Tags stehen zur Verfügung:

Aufführungspraxis damit assoziiert: eine Gitarre und eine Stimme, sowie ein nicht all zu groß dimensioniertes Publikum bei vergleichsweise Schlicht gehaltenen Konzerten.

²⁵¹ Dies kommt nur selten vor.

²⁵² Die meisten Musiker gaben bei Interviews an, sich nur indirekt auf Volksmusik zu beziehen, nicht direkt Inhalte zu übernehmen.

- Tags über den Musiker: Eigenarten und Besonderheiten des Komponisten, Alter, bevorzugter Schaffensprozess usw.
- Formale Tags: Besteht das Lied aus Strophen, gibt es einen Refrain, Zwischenteile usw. Lehnt sich der Text an Volkslieder an oder ist es eine Neuschöpfung, wurde der Text verändert usw.
- Inhaltliche Tags: Hierzu wird der Inhalt genauer konstatiert und ein Themenbereich eingegrenzt, es geht etwa um Liebe, Ideale, Umwelt, Gesellschaft, Mystik usw.
- Geographische Tags: Herkunftsort des Komponisten bzw. Liedertexters, musikalischer Einfluss der für die Gegend typische Volksmusik usw. Dies sind z. B. Nordchina, Südchina, Nordwesten, Xinjiang, Mongolei, Tibet usw.
- Musikalische Tags: Tonart, Rhythmus, Tempo, Instrumentierung usw.
- Die zwölf Punkte der Wertewandel-Theorie sind je ein Tag.
- Gefühl, Hintergrundinformationen: Sämtliche zusätzliche Information jeglicher Art kann für sich einen weiteren Tag darstellen.
- Mischformen aller eben genannter Tags: z. B. lebt der Komponist in Yunnan, verwendet aber Volksmusik-Melodien aus dem Nordwesten, oder der Text ist eine abgeänderte Version eines traditionellen Volksliedes usw.

Beispiel 1, Wise And Virtuous von Su Yang:

Musiker: geb. 1969 in Zhejiang, lebte lange in Ningxia, Hauptinspiration Volksmusik

Formal: Refrain-Strophe

Inhaltlich: Erziehung, Sarkastisch

Geographisch: Volkslied aus Ningxia

Musikalisch: D-Moll, Rock-Instrumentierung, Verbindung zu Blues

Wertewandel: Veränderte Vorbildfunktion

Gefühl: Energiegeladen

Sonstiges: Interessante Verwendung von Interjektionen

Beispiel 2, Buy An Apartment von Zhou Yunpeng:

Musiker: geb. 1970 in Liaoning, bereiste ganz China, blind

Formal: Aneinanderreihung von 18 Strophen

Inhaltlich: Gesellschaftskritik

Geographisch: urbanes China

Musikalisch: verwendet Keyboards

Wertewandel: Materialismus und Kritik an diesem

Gefühl: Bei Live-Konzerten wechselnd, auf dem Album eher düster

Sonstiges: Beim Publikum sehr beliebt

Jedes Lied durchläuft diesen Analyseprozess, einigen Liedern können mehr Tags zugewiesen werden, anderen weniger. Im Fließtext werden alle Tags in natürlicher Weise zusammenhängend dargestellt und genauer erklärt. Der Versuch, die Methode an sich zu kategorisieren ist zum Scheitern verurteilt: Bei beiden Liedern wurden je acht Tags angewandt, doch könnten die zugeordneten Daten unterschiedlicher nicht sein. Bei „Geographisch“ etwa steht bei Su Yangs Lied „Volkslied aus Ningxia“, bei Buy An Apartment wird „urbanes China“ zugewiesen, „blind“ ist eine Eigenschaft, die nur Zhou Yunpeng zugeordnet werden kann, die Tonart ist bei Wise And Virtuous auffallend, dafür ist die Live-Praxis von Buy An Apartment interessant usw. Jedem Lied werden diejenigen Tags zugewiesen, die sinnvoll erscheinen, nicht diejenigen die eine wie auch immer geartete Kategorisierung vorgibt.

In obenstehenden Kapiteln wurde nun eine Vielzahl von möglichen Tags vorgestellt, Die Methode wurde theoretisch untermauert und anhand zwei rudimentären Anwendungsbeispielen vorgeführt. Auch die folgenden Kapitel beinhalten Tags, beinhalten Instanzen über welche ein Lied analysiert werden kann. So werden im folgenden etwa die Musiker unter die Lupe genommen²⁵³, gewisse oft auftretende Themenbereiche werden vorgestellt²⁵⁴, ästhetische Gesichtspunkte erläutert²⁵⁵ und schließlich all diese Instanzen auf die Musik, auf die ausgewählten Lieder²⁵⁶ angewandt. Selbst dort entstehen ständig neue Tags, die oft nur für die „Dauer eines Liedes“ existieren und sofort wieder schwinden. Anders als bei herkömmlichen Analysemethoden handelt es sich bei der Anwendung von Tags um eine sehr freie, variable Vorgehensweise. Der Begriff der „Willkürlichkeit“ kommt in den Sinn, doch liegt jeder (man erinnere sich an die zwei Beispiele), anscheinend noch so beliebigen Aussage mindestens ein bestimmter eindeutig definierter Tag zu Grunde. Bei der Anwendung auf die Lieder wird versucht, die jeweils relevantesten Tags zu verwenden,

²⁵³ siehe Kapitel 3.2.

²⁵⁴ siehe Kapitel 3.3.1.

²⁵⁵ siehe Kapitel 3.3.2

²⁵⁶ siehe Kapitel 3.4.

ferner wird auf ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen musikalischen bzw. formellen und inhaltlichen Analysemerkmalen geachtet.

3.2. Musiker

In diesem Kapitel werden die wichtigsten Musiker der chinesischen Folkmusik-Szene kurz vorgestellt. Das Kriterium der „Wichtigkeit“ beruht dabei einerseits auf persönlichen Beobachtungen, die bei den Feldforschungen in China gemacht wurden (z. B. Konzerte, Erwähnungen von Interviewten), andererseits auf „Fakten und Zahlen“, wie etwa die Anzahl der bereits veröffentlichten Alben, der Anzahl der „Fans“ auf der Douban-Seite²⁵⁷ der Musiker usw. Neben den wichtigsten Grunddaten werden einige interessante Hintergrundinformationen und (soweit vorhanden) persönliche Aussagen der Musiker angeführt. Die Szene ist noch relativ klein und überschaubar, innerhalb von nur zwei Monaten Forschungsaufenthalt in China war es mir möglich, die wichtigsten aktiven Musiker persönlich kennenzulernen und Gespräche bzw. Interviews durchzuführen.

3.2.1. Pioniere der Folkmusik

Als Pioniere werden hier diejenigen bezeichnet, die für die Entwicklung der Folkmusik ausschlaggebend bzw. richtungsweisend waren. Zhang Quan kann (zusammen mit dem verstorbenen Little Suo und der von ihnen gegründeten Band Wild Children) als Gründungsvater der Folkmusik-Bewegung betrachtet werden, und wird dies auch von den meisten anderen Musikern. Su Yang dagegen sieht sich als das Idealbild des modernen Blumenlieder-Musikers. Little He sprengte die Grenzen zu anderen Musikrichtungen und -Szenen, und hat bis heute ein enges Verhältnis zur Experimentalmusik. Die Besonderheit dieser Musiker ist, dass sie ihr Repertoire sowohl aus „Originalen“ als auch aus „Volksliedern“ zusammensetzen²⁵⁸. Sie gaben damit zu Beginn der Folkmusik-Bewegung einen kontextuellen Rahmen für nachfolgende Musiker.

²⁵⁷ siehe Kapitel 3.5.1.

²⁵⁸ siehe Kapitel 3.1.6.

Zhang Quan



Abb. 3: Foto und Flugzettel von Zhang Quan

Links Zhang Quan während seines 30-minütigen Auftritts beim Folk Festival im Ditan Park. Zhang Quan spielt hier die Dombra. Rechts daneben der Flugzettel zu oben erwähntem Abschlusskonzert, Four Seasons Like Song 四季如歌, gemeinsam mit Zhang Weiwei und Guo Long am 21. Mai im Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心 in Beijing.

Zhang Quan 张佺 wurde 1968 in Lanzhou / Gansu geboren. Als Kind lebte er eine Zeit lang in Qinghai, bei Konzerten gibt er oft den dortigen Dialekt als seine Muttersprache an²⁵⁹. Seine erste und größte Errungenschaft ist sicher die Gründung der Wild Children 1995 in Hangzhou, durch welche er gemeinsam mit dem 2005 an Krebs verstorbenen Little Suo 小索 (geb. 1970 in Lanzhou) den Grundstein für die heutige Folkmusik-Bewegung legte²⁶⁰. Die zweite Errungenschaft ist die Öffnung der River Bar 河酒吧 in Beijings Vergnügungsviertel Sanlitun 三里屯, in der viele Folkmusiker ihren Anfang machten und erste Bühnenerfahrung sammelten, so z. B. Wang Juan, Wan Xiaoli, Little He usw.²⁶¹ Wie so viele Musiker begann er mit der Stahlsaitengitarre und Mundharmonika, wechselte aber, als er begann seine Konzerte größtenteils alleine zu bestreiten, zur Dombra. Auch Maultrommel beherrscht er. Zhang Quans Musik ist stark beeinflusst von der Blumenlieder-Musik. Er hat als Solo-Künstler nur etwa 3.500 Douban-Fans und lediglich ein veröffentlichtes Live-Album, Wild Children

²⁵⁹ Zhang Quan (Traveler Bar) 1:08 / Zhang Quan (Mako Livehouse) 1:34

²⁶⁰ Natürlich können solche isolierte Ereignisse niemals als alleiniger Grundstein für ein gesellschaftliches Phänomen betrachtet werden. Zeit passiert fließend, nicht in Sprüngen, nur die Geschichtschreibung schreibt ihr im Nachhinein dieses etappenweise Fortschreiten zu. Jedoch besonders in der Pop- als auch in der Volksmusik sind derartige (Gründungs-)Mythen von höchster Relevanz für das Selbstbild der Musiker und der Herausbildung einer Szene, einer Identität, einer „Mythologie“.

²⁶¹ Li Hongjie 2006: 279, 288

produzierten insgesamt vier Alben, drei davon sind ebenfalls Live-Aufnahmen. Die niedrige Anzahl von Fans auf seiner Douban-Seite belegen, dass „Fakten und Zahlen“ niemals das einzige Kriterium sein können um die Popularität bzw. Relevanz eines Musikers zu beschreiben. Auch gibt es für die Wild Children bzw. Zhang Quan keine offiziellen Verkaufszahlen, da keine Plattenfirma vorhanden ist, die die Musik vermarktet und vertreibt; Zhang Quan druckt und beschriftet seine Cds alle von Hand und verkauft sie bei Live-Konzerten.

Su Yang

Su Yang 苏阳 wurde 1969 in Wenling / Zhejiang geboren, übersiedelte im Alter von 8 nach Yinchuan und mit 16 nach Xi'an. Er steht eindeutig (und positioniert sich selber) in der Tradition der Northwest- bzw. der Blumenlieder-Musik. Su Yang bestreitet seine Konzerte sowohl konform und minimiert mit Gitarre und Perkussion, als auch relativ aufwändig mit einer fünfköpfigen „Rockband“, samt Elektrogitarre, Bass und Schlagzeug. Er selbst spielt dabei jedoch stets Stahlsaitengitarre. Su Yang wird von 5.400 Douban-Mitgliedern beobachtet und hat bisher ein Album und eine Live-Dvd veröffentlicht.

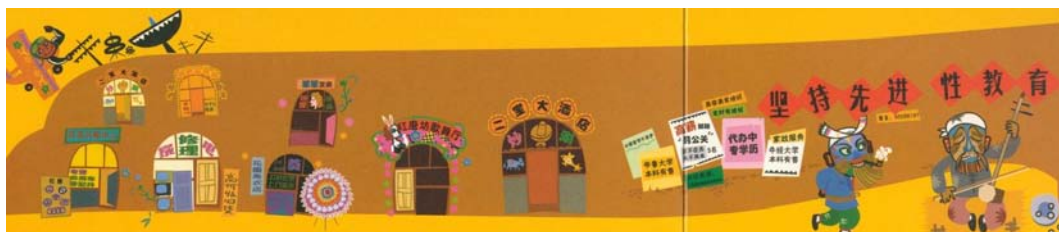


Abb. 4: Detail von Su Yang
Ausschnitt aus dem aufwändig und qualitativ hochwertig produzierten Cd-Heftchen von Wise And Virtuuous.

Little He

Little He 小河 – dessen eigentlicher Name He Guofeng 何国锋 lautet – wurde 1975 in Handan / Hebei geboren. 1992 trat er für drei Jahre der Armee bei, danach ging er nach Beijing wo er als Reinigungskraft, Wachmann und in einem Musikladen beschäftigt war. 1998 gründete er die Band Glorious Pharmacy 美好药店. Sein Hauptinstrument ist ebenfalls die Stahlsaitengitarre, jedoch gehört zu seinen jüngsten Errungenschaften ein

via MIDI²⁶² angesteuertes MacBook und ein Sampler²⁶³, mit denen er alleine orchestrale Klangwelten erzeugt, die sehr experimentell anmuten. 2004 gründete er noch eine weitere Band, Beautiful Melon 美之瓜, die aber aufgrund von „Konzeptlosigkeit“ nie wirklich funktionierte²⁶⁴. Während Glorious Pharmacy mitsamt den Freejazz-artigen Ausuferungen noch eindeutig in der Tradition der Liedermacher stand, so sind Little Hes Solo-Alben mehr der Experimentalmusik zugewandt, jedoch mit erkennbarem Konzept. Little He hat etwa 6.700 Douban-Fans und hat als Solo-Künstler zwei Alben veröffentlicht, mit Glorious Pharmacy ebenfalls zwei.

3.2.2. Musikerinnen und Poeten

Alle in diesem Kapitel vorgestellten Musiker sind der Gilde der Liedermacher zuzuordnen, die ihre Texte selber schreiben, und nur ausnahmsweise Anleihen an chinesischer Volksmusik nehmen. Die poetische Sprache der Liedertexte geht nicht nur auf folkloristische Traditionen zurück, auch eine Verbindung zur experimentellen und extrem individualistischen Nebeldichtung 朦胧诗 kann gemacht werden²⁶⁵. Wan Xiaoli und Li Zhi gehören zu den jüngsten und auch erfolgreichsten Vertretern der Folkmusik-Bewegung, auch Zhou Yunpengs Konzerte sind gut besucht, wobei er der realistischste unter den Poeten ist, und mitunter sehr zeitkritische Texte schreibt. Musikalisch verwenden alle Poeten die gleichen Mittel: Das Grundgerüst baut auf Gitarre und Gesang auf, auf den Studio-Alben jedoch werden auch andere Instrumente eingesetzt. Während sich die Musik der „Pioniere“ eher „rau und ungeschliffen“ anfühlt, wirkt die Musik der Poeten ruhiger, sanfter, aber auch aufgebrachter und verärgelter, im Ausdruck (nicht jedoch zwingend im Inhalt) emotionaler als die anderen Gruppen. Obwohl im Publikum der Folk-Szene ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen

²⁶² Bei MIDI (musical instrument digital interface) handelt es sich um eine Form der digitalen Datenübertragung zwischen einem elektronischen Instrument und einem Computer. Dieses MIDI hat nur indirekt mit dem Midi Festival zu tun.

²⁶³ Dabei handelt es sich um ein kleines, elektronisches Effektgerät, das Gespieltes in Echtzeit aufnehmen und sofort wiedergeben vermag. Dabei kann der Wiedergabemodus verändert werden, z. B. Tempo und Tonhöhe können moduliert werden, eine Endlosschleife kann erzeugt werden, andere Effekte können hinzugefügt werden usw.

²⁶⁴ Zhang Weiwei im Gespräch

²⁶⁵ Jones Andrew 1991: 30 / Diese These wurde von mir nicht genauer überprüft, jedoch sind einige Eigenschaften der Nebeldichtung (auch obskure Lyrik) ebenfalls den Liedertexten der Folkmusiker zu eigen. Besonders auf die Beschreibung von Naturszenen und nostalgischen Vorstellungen trifft man öfter, aber auch die Mehrdeutigkeit von Texten und eine gewisse Verschwommenheit sind wiederzufinden.

weiblichen und männlichen Zuhörern vorzuherrschen scheint als in der männlich dominierten Rockmusik²⁶⁶, so sind Folkmusikerinnen doch eindeutig in der Unterzahl. Es gibt in China einige Sängerinnen, die mongolische bzw. tibetische Lieder singen und damit ziemlich erfolgreich sind, diese befinden sich jedoch außerhalb des in dieser Arbeit gesteckten Forschungsgebietes. Desweiteren gibt es einige Liedermacherinnen, zwei davon werden im Folgenden vorgestellt.

Wang Juan

Leider konnten weder Geburtsdatum noch Geburtsort von Wang Juan 王娟²⁶⁷ ausfindig gemacht werden. Wenn sie nicht Solo mit einer Gitarre auftritt, wird sie von einer Keyboarderin und einer Schlagzeugin unterstützt²⁶⁸, in welchem Falle sie zur Elektrogitarre greift. Das Fehlen eines Bassinstrumentes mag für „westliche Ohren“ zuerst ungewohnt klingen, ist aber im chinesischen Folkzirkel übliche Praxis und steht auch in der Tradition chinesischer Volksmusik. Wang Juan hat ca. 2.600 Douban-Fans, veröffentlichte bis jetzt ein Solo-Album und eine Kollaboration mit dem Elektro-Künstler Huzi 虎子. Wang Juan hegt eine persönliche Verbindung zu Xinjiang (wie so viele ihrer Musikerkollegen), wie ihr Lied Shata 夏台 unter Beweis stellt. Diese Verbindung ist jedoch in ihrer Musik generell nicht nachzuvollziehen.

Little Juan

Ebenso wie bei Wang Juan fehlen auch bei Little Juan 小娟 leider die Geburtsdaten. Ihr eigentlicher Name lautet Wang Xiujuan 王秀娟. Sie tritt meist mit ihrer Band, den Valley Residents 山谷里的居民, auf, welche auch als Interpreten auf Ihren Alben angegeben werden. Wie die meisten Folkmusiker spielt sie Stahlsaitengitarre, wird aber unterstützt von einem Gitarristen aus Xinjiang, der klassische Nylonsaitengitarre spielt. Weiters gibt es in den Valley Residents noch einen Perkussionisten aus der Inneren Mongolei und seit dem letzten Album einen Flötisten. Die Band rühmt sich in ihren Cd-Heftchen, über „Zehn Jahre Erfahrung in Folkmusik“ zu haben. Die meisten Lieder sind Eigenkompositionen, und somit ordnen sich die Valley Residents im Grunde auch der

²⁶⁶ vgl. Baranovitch 2003, Heckmann 1998, Kloet 2001

²⁶⁷ Es gibt in dieser Arbeit noch eine zweite Person desselben Namens, ja sogar mit denselben Zeichen. Dabei handelt es sich um die Folkloristin, die z. B. in Kapitel 1.2. mehrmals erwähnt und zitiert wurde.

²⁶⁸ Wang Juan (Yushu Charity Concert) 0:17

Liedermacher-Tradition unter. Little Juan hat über 16.600 Douban-Fans und hat zusammen mit den Valley Residents vier Alben veröffentlicht.

Wan Xiaoli

Wan Xiaoli wurde 1971 in Handan / Hebei geboren. Er spielt auch Stahlsaitengitarre und lässt sich meist von einer Djembe begleiten. Während auf den Cd-Aufnahmen beinahe schon virtuos gezupfte Gitarrenbegleitungen zu hören sind, ist die Spielweise bei Live-Konzerten sehr minimiert und schlicht. Wan Xiaoli hat bisher drei Alben (davon eine Live-Cd) und eine Live-Dvd produziert, er hat über 14.000 Douban-Fans. Wan Xiaoli ist in vielerlei Hinsicht ein herausragender Charakter in der Folkmusik-Szenerie, was sich auch in der Reflektion anderer Beobachter niederschlägt. Er wird beschrieben als „ignoranter, typischer Mensch der Siebziger“²⁶⁹, Zhang Weiwei (ein guter Freund Wan Xiaolis) bezeichnet ihn als „dekadenten Jugendlichen“:

Denk mal; Zhang Quan, Little He, Wan Xiaoli, Zhou Yunpeng, Li Zhi – die sind alle komplett verschieden. Wan Xiaoli ist ein dekadenter Jugendlicher, ewig innerhalb seiner eigenen Gemütsstimmung.

你想，张佺、小河、万晓利、周云蓬、李志完全不一样。万晓利就是一个颓废青年，永远在自己的情绪里面。²⁷⁰

Li Zhi

Li Zhi 李志 wurde 1978 in Changzhou / Jiangsu geboren. Auch er spielt Stahlsaitengitarre im typischen Liedermacher-Stil, der zwischen gezupfter und geschlagener Gitarrenbegleitung wechselt. Li Zhi hat über 29.000 Douban-Fans, fünf veröffentlichte Alben (davon eine Live-Aufnahme) und eine Live-Dvd. Li Zhi lebt momentan in Nanjing, wo er sich „eingräbt“²⁷¹, mit Musikern in Beijing hat er nur sehr wenig Kontakt, lediglich mit Wan Xiaoli, Zhang Weiwei und Old Wolf steht er in Verbindung²⁷², was eher ungewöhnlich für den ansonsten stark miteinander verwobenen Folkzirkel ist.

²⁶⁹ Li Hongjie 2006: 279

²⁷⁰ Zhang Weiwei 1:20:55

²⁷¹ Zhang Weiwei im Gespräch

²⁷² Zhang Weiwei 46:55

Zhou Yunpeng

Zhou Yunpeng 周云蓬 wurde 1970 in Shenyang / Liaoning geboren. Er erblindete im Alter von 9 Jahren²⁷³. Zhou Yunpeng sagt im Cd-Heftchen von Chinese Kids über seine Blindheit:

What we can and cannot see is not ours to decide. I love my fate. There is no one closer to me.

能看见什么，不能看见什么，那是我们的宿命。我热爱自己的命运，她跟我最亲。²⁷⁴

Zhou Yunpeng spielt Stahlsaitengitarre und hat – bedingt durch seine Blindheit – einen sehr eigentümlichen Stil entwickelt, der jedoch in Können den anderen Musikern in keinster Weise nachsteht. Er hat etwa 19.500 Douban-Fans und bisher drei veröffentlichte Alben.

3.2.3. Musiker der Peripherie

Diese Musiker schaffen eine Synthese der oben genannten Gruppen, genauer gesagt eine Synthese zwischen der nostalgischen „Ruralität“ der Pioniere und der lyrischen „Urbanität“ der Poeten. Die rauen, kantigen Einflüsse aus der Folklore und der Volksmusik werden ergänzt durch poetische, manchmal kryptische Texte. Auch kann man eine größere Beherrschung der Instrumente feststellen die – z. B. bei Wu Junde – an Virtuosität grenzt. Zhang Zhi ist noch relativ unbekannt. Dongzi und Li Jianbin sind musikalische Einzelgänger, d. h. Kollaborationen mit anderen Musikern sind eher selten. Beide beziehen Inspiration aus der buddhistischen Mythologie. Mit Zhang Weiwei schließt sich ein imaginärer Kreis in diesem Kapitel, da er auch Mitglied der Wild Children war und damit ebenso von Anfang an „dabei“ ist. Auch im Repertoire dieser Gruppe sind sowohl „Originale“ als auch „Volkslieder“ zu finden.

Wu Junde

Wu Junde 吴俊德 wurde 1972 in Ürümqi / Xinjiang geboren. Er gilt als Gründer der Band Traveler 旅行者, hat aber auch in vielen anderen Bands mitgewirkt (wie Hanggai 杭盖 und Tongue 舌头). Er ist einer der wenigen, der Nylonsaitengitarre spielt und offensichtlich Unterricht in Klassischer- und Flamenco-Gitarre genoss. Die

²⁷³ Li Hongjie 2006: 341

²⁷⁴ Zhou Yunpeng 2007: Chinese Kids

Virtuosität und Fingerfertigkeit überträgt sich auch auf sein Dombra-Spiel, das im Folkzirkel an technischer Gewandtheit und Geschwindigkeit unübertroffen zu sein scheint. Er verwendet eine Skordatur auf seiner Gitarre. Wu Junde wird von den meisten seiner Mitmusiker respektvoll als „Meister“ “老师” adressiert, was zweifellos an seinem hohen musikalischen Wissen und Können liegt. Er schafft es die unterschiedlichsten musikalischen und kulturellen Einflüsse ineinander verschmelzen zu lassen und seinen eigenen, unverkennbaren Stil daraus zu entwickeln. Wu Junde hat ca. 2.100 Douban-Fans, hat mit Traveler ein Album veröffentlicht und bei unzähligen anderen Veröffentlichungen mitgewirkt.

Zhang Zhi

Zhang Zhi 张智 wurde 1972 in Yiqikelike / Xinjiang geboren, übersiedelte aber im Alter von 5 nach Karamay, da in Yiqikelike das Öl ausging und alle Menschen umgesiedelt wurden²⁷⁵. Nach der Universität war Zhang Zhi als Zeichenlehrer an einer Volksschule beschäftigt²⁷⁶. Er wirkt in der Band Traveler mit und tritt oft gemeinsam mit Wu Junde auf. Seinem Stil mag die Multidimensionalität eines Wu Junde fehlen, Zhang Zhi bedient sich lediglich eines Haupteinflusses (Musik aus Xinjiang und dem Mittleren Osten, vor allem Kasachstan) und baut darauf seinen ebenso unverkennbaren Stil auf. Sein Hauptinstrument ist die Dombra, auch zur Gitarre greift er ab und zu. Zhang Zhi wird erst von ca. 800 Fans auf Douban beobachtet, er hat auch noch kein eigenständiges Album veröffentlicht.

Dongzi

Dongzi 冬子 wurde 1972 in Yunmeng / Hubei geboren. Sein eigentlicher Name lautet Li Dong 李东. Auch er spielt Stahlsaitengitarre. Seine musikalische Inspiration holt sich Dongzi hauptsächlich aus dem Volk, jedoch ebenso klassische Liedermacher-Stücke sind ihm nicht fremd. Auch er spielte kurz bei den Wild Children mit²⁷⁷. Dongzi hat ca. 1.800 Douban-Fans und bisher ein Studio-Album aufgenommen. Dongzis Schaffensprozess ähnelt dem der Wild Children und Su Yangs:

²⁷⁵ Zhang Zhi 3:35

²⁷⁶ Chen Yu 2010: 21

²⁷⁷ Li Hongjie 2006: 308

Jedes Jahr gehe ich Volkslieder sammeln. Ich gehe in den Nordwesten, in die Dörfer.
Gehen und dann schauen, beobachte das Leben der Menschen.
每年都出去采风。去西北，去农村。走路然后去看。去看别人的生活，观察别人的生活。²⁷⁸

Auch aus der buddhistischen Mythologie schöpft er seine Inspiration, wie Mantra-Rezitationen und die Gestaltung seines Cd-Heftchens nahelegen.

Li Jianbin

Li Jianbin 李建侯 wurde 1971 in Lanzhou / Gansu geboren. Er spielt hauptsächlich Stahlsaitengitarre und Mundharmonika. Außerdem beherrscht er Dombra und ein südamerikanisches Saiteninstrument mit fünf Doppelsaiten, das Charango. Sein Haupteinfluss kommt aus der Blumenlieder-Musik, wie bei den meisten Musikern aus Lanzhou. Li Jianbin hat knappe 1.000 Douban-Fans und auch erst ein veröffentlichtes Album. Li Jianbins Eltern sind Arbeiter²⁷⁹, und auch er war früher Arbeiter in einer Fabrik.

Aber dann hab ich nicht mehr mögen, bin nicht mehr hingegangen. Keine Arbeit, wollte auch keine Arbeit. Hab Selber Gitarre gespielt.
后来不喜欢，不去了。没有工作，也不喜欢有工作。自己弹琴。²⁸⁰

Li Jianbin präsentiert sich äußerst „authentisch“, gleichzeitig scheint er genauestens über die Form und wirtschaftlichen Gepflogenheiten der Produktion von Popmusik Bescheid zu wissen, dieses Wissen setzt er mit höchster Professionalität um. Er gibt seine Cds (ebenso wie Zhang Quan) selbst heraus, und nicht über eine Plattenfirma. Im Gegensatz zu Zhang Quan jedoch kauft Li Jianbin die ISBN- bzw. ISRC-Nummer, die ihn als Eigentümer des auf der Cd veröffentlichten Inhalts angibt, selbst²⁸¹.



Abb. 5: Visitenkarte von Li Jianbin
Als einer der wenigen im Folkzirkel besitzt Li Jianbin eine Visitenkarte, auf deren Rückseite diese Lebensmittelmarke 粮票 gedruckt ist.

²⁷⁸ Dongzi 3:46

²⁷⁹ Li Jianbin 12:16

²⁸⁰ Li Jianbin 12:31

²⁸¹ Li Jianbin 37:17

Zhang Weiwei

Zhang Weiwei 张玮玮 wurde 1976 in Lanzhou / Gansu geboren. Er spielte unter anderem bei den Wild Children, Glorious Pharmacy, Wan Xiaoli und vielen anderen Interpreten der Folkmusik-Szene mit. Ein Grund für seine Popularität (bei den Fans und auch bei anderen Musikern) ist zweifellos, dass er Akkordeon spielt, ein ansonsten eher seltenes Instrument. Ebenso beherrscht er Klarinette, Gitarre und Klavier, all diese Instrumente wurden ihm von seinem Vater, einem Musiklehrer beigebracht²⁸². Obwohl er aus Lanzhou stammt, kann man den Einfluss der Blumenlieder-Musik bei ihm nicht so stark nachvollziehen, er scheint einen ähnlich multidimensionalen Zugang zu Musik zu haben wie Wu Junde. Zhang Weiwei hat über 9.600 Douban-Fans, veröffentlichte ein Album zusammen mit Guo Long und wirkte bei unzähligen anderen Projekten mit, unter anderem bei einigen Theaterstücken von Meng Jinghui 孟京辉²⁸³. Auch er lernte zwei Jahre lang Dombra, hörte jedoch wieder damit auf, weil es ihm „falsch“ und „imitiert“ vorkam²⁸⁴. Mit den westlichen Instrumenten, die er spielt (Akkordeon, Klavier, Klarinette usw.) fühlt er dies nicht, da er sie ja von seinem Vater zu Hause erlernt, also zwar keinen direkten kulturellen aber einen persönlichen Bezug dazu hat²⁸⁵. Zhang Weiwei hängt sich das Schild des „Nordwest-Folkers“ nicht so offensichtlich um den Hals wie etwa Su Yang – dem er deswegen auch prompt Imitation 山寨 bzw. Plagiarismus und Symbolismus 符号化 vorwirft²⁸⁶.

3.2.4. Zusammenfassende Erkenntnisse

Abschließend nach der Vorstellung der wichtigsten Musiker kann eine kleine Zwischenconclusio gezogen werden und die wichtigsten Erkenntnisse, die aus der Auseinandersetzung mit den Musikern entstand, werden hier zusammengefasst. Wichtige Schlussfolgerungen konnten gezogen werden aus der analytischen Auseinandersetzung auf den Gebieten der geographischen Herkunft und diversen chronologischen Daten (z. B. Geburtsjahr) und musikalischen Erkenntnissen wie etwa

²⁸² Zhang Weiwei 11:05

²⁸³ Das jüngste ist Love Of Three Oranges 三个橘子的爱情.

²⁸⁴ Zhang Weiwei 30:07

²⁸⁵ Zhang Weiwei 31:40

²⁸⁶ Zhang Weiwei 43:55 / Zhang Weiweis Shanzhai Vorwurf an Su Yang legitimiert sich, indem Su Yang zwar nicht vorgeworfen wird, ausländische Kultur zu imitieren, aber chinesische Kultur, ohne sie richtig zu leben – er ist kein Bauer.

Stil, Einfluss und Instrumentierung. Erkenntnisse im Kapitel „Inhalt und Aussage“ beziehen sich nur ganz allgemein auf besungene Inhalte, da dies ja Hauptgegenstand dieser Arbeit ist und zu späterem Zeitpunkt im Detail analysiert wird. Zum Abschluss noch einige Informationen deren wissenschaftlicher Wert streitbar ist, die aber zu einem abgerundeten Gesamtbild der aktiven Musiker in der Folkmusik-Szene beitragen und sie in Zusammenhang mit anderen Phänomenen chinesischer Kultur sehen.

Zeit & Raum

Von den behandelten Musikern stammt der Großteil aus Nordchina und nur wenige aus Südchina. Der größte Teil stammt aus dem Nordwesten, wobei wiederum die Mehrheit aus Lanzhou direkt stammt und nur einer aus Ningxia. Auch der Hauptteil der musikalischen Einflüsse stammt von dort. Viele Musiker beziehen jedoch zunehmend Einflüsse aus der „Peripherie“, (vor allem aus Xinjiang, im Besonderen aus der kasachischen Minderheit), in der sie aufgewachsen sind, was sich im Verwenden der Dombra und der für diese Gegend typischen Schlaginstrumente manifestiert. Interessant ist auch, dass sich viele Musiker dem tibetischen Buddhismus und dessen Mythologie zuwenden. Ebenfalls das Verwenden des mongolischen Gesangsstiles ist weit verbreitet²⁸⁷.

Alle behandelten Musiker sind in einem Zeitraum zwischen 1968 und 1978 geboren, einem ähnlichen Zeitraum, in dem auch die ersten Rockmusiker wie Cui Jian, Dou Wei usw. geboren wurden. Die perzipierten Erlebnisse sind also dieselben²⁸⁸, nur die Aufarbeitung und der Ausdruck geschehen anders. Ein weiteres Mal kommt die Theorie der „Intersubjektivität“ zum Tragen, und man kann bemerken, dass es – anstatt eines objektiven Narratives der Zeit – viele intersubjektive Narrative der Zeitgeschichte gibt²⁸⁹.

²⁸⁷ Für die Popularisierung des Oberton- bzw. Kehlkopfgesangs kann gewiss die mongolische Band Hanggai „verantwortlich“ gemacht werden. Jedoch ist nicht auszuschließen, dass die mongolische Volksmusik aufgrund der geographischen Nähe einen großen Einfluss auf die Blumenlieder-Musik hatte, die ihrerseits wieder starken Einfluss auf die Folkmusik nahm.

²⁸⁸ Die „Erlebnisse“ dieser Zeit (1970er und 1980er) werden hier nicht genauer erörtert, da sich dies erstens außerhalb des Forschungszeitraums befindet und es zweitens schon ausgezeichnete Abhandlungen über diese Zeit gibt, etwa in den Werken von Baranovitch, Jones Andrew, Kloet und Steen.

²⁸⁹ Die Sekundärliteratur konzentrierte sich bis jetzt auf den Rock-Narrativ, diese Arbeit ist sozusagen der Folk-Narrativ.

Musik & Instrumentierung

Obwohl innerhalb der Folkmusik-Szene natürlich stilistische Unterschiede bestehen, so kann man die ganze Musik doch relativ klar von anderen Bereichen der Underground- und Mainstream-Musik trennen²⁹⁰. Die Aufführungs- und Aufnahmepraxis ist wie schon erwähnt sehr „billig“ und extrem minimiert. Am häufigsten anzutreffen ist ein Sänger, der Gitarre spielt. Ganz selten wird diese von einem Bassinstrument begleitet, meist nur wenn ein Schlagzeug vorhanden ist. Professionelle Studioaufnahmen kommen zwar vor, aber im Allgemeinen sind es ohnehin private Wohnzimmer-Studios von Freunden. Live-Aufnahmen sind beinahe „gratis“ und liegen daher in großer Anzahl vor, außerdem tragen sie zur Verfestigung des Authentizitätsanspruchs und der „Ehrlichkeit“ der Musiker bei. Oft anzutreffen ist die Dombra, die von einigen Musikern in klassischer, kasachischer Tradition und Spieltechnik gespielt wird (Wu Junde), während sich andere (Zhang Quan) selber mit dem (relativ simplen, zweisaitigen) Instrument auseinandergesetzt haben und einen eigenen, neuen Stil „erfunden“ haben²⁹¹. Die meisten Folkmusiker sind Multi-Instrumentalisten, die zumindest drei oder mehr Instrumente beherrschen (z. B. Gitarre, Dombra, Mundharmonika). Obwohl das Akkordeon recht oft zu hören ist, ist die Anzahl der Spieler relativ gering²⁹².

Inhalt & Aussage

Ein Musiker kann alle in Kapitel 3.1.4. vorgestellten Inhalte in seinem Repertoire vereinen. Wert gelegt wird in allen Fällen auf die Authentizität und Ehrlichkeit²⁹³. Ein Vorgriff auf die Erkenntnisse, die aus den Interviews gezogen wurden, lässt erkennen, dass den meisten Musikern der Text viel wichtiger ist als die Musik an sich²⁹⁴. Es herrscht auch eine Abneigung zu Interviews mit Reportern oder Magazinen, was sich natürlich kontraproduktiv auf den Bekanntheitsgrad auswirkt, den meisten Musikern

²⁹⁰ Wobei z. B. Wang Juan und Su Yang Brücken zur Rockmusik schlagen, Little He der elektronischen Musik nahe steht usw.

²⁹¹ Li Jianbin 6:12

²⁹² Während meines Aufenthaltes in China wurden mir nur Zhang Weiwei und Guo Long bekannt, der jedoch auch erst begann.

²⁹³ Paradoxerweise ist dies auch eine Eigenschaft, die allgemein chinesischer Rockmusik zugewiesen wird bzw. sie sich selbst zuweist. Rockmusik wird aber von den Folkmusikern unter dem Vorwurf der Imitation als unehrlich abgetan.

²⁹⁴ Zhang Quan 1:20

aber egal zu sein scheint. Obwohl die Hauptkonzentration auf den Texten zu liegen scheint, sind doch bei den Konzerten und auf den Alben unzählige Instrumentalstücke vorzufinden²⁹⁵. An Symbol-Geladenheit mangelt es auch den Instrumentalstücken nicht, auch wenn zum Verständnis eine Erklärung des Komponisten nötig ist. Zhang Quan etwa spielt das Instrumentalstück *Courtesy Calls For Reciprocity* 礼尚往来 auf einer Maultrommel, die aus Patronenhülsen aus dem Vietnamkrieg gefertigt wurde²⁹⁶. Was der Folkmusik fehlt sind ausgedehnte Instrumentalsoli, außer bei Jamsessions, wie etwa bei dem Benefizkonzert für die Erdbebenopfer in Yushu, oder in den unzähligen kleinen Bars in Beijing, wo nach Lust und Laune improvisiert wird. Mein Eindruck war, dass es sich bei den Folkmusikern meist um Menschen mit hohen moralischen und menschlichen Idealen handelt, deren Wertevorstellung sich vom Rest der Gesellschaft (nicht nur der chinesischen) bewusst abgrenzt. Dies ist ein Phänomen, das auch in westlichen Industriestaaten nachvollzogen werden kann und als ein Ergebnis der zunehmenden Individualisierung gedeutet werden kann.

3.3. Gesagt

Hier geht es im Grunde nicht nur um „Gesagtes“, sondern auch um „Gesehenes“. All dies kann als Paratext zu den später analysierten Gedichten betrachtet werden. Das erste Kapitel fasst für das Forschungsvorhaben relevante Aussagen der Musiker in größere Themenbereiche zusammen, während das zweite die visuelle Darstellung in Cd-Heftchen und Cd-Umschlägen analysiert. Abschließend werden wiederum die gezogenen Erkenntnisse zusammengefasst.

3.3.1. Äußerungen bei Interviews, Gesprächen und Konzerten

Die Interviews und Gespräche wurden in den unterschiedlichen Szenarios abgehalten. Das einzige offizielle Experteninterview²⁹⁷ wurde mit meiner Professorin Liu Haixia 刘海霞 an der Fudan-Universität durchgeführt, die sich löblicherweise auch bereit erklärte

²⁹⁵ Was die Folkmusik wieder näher zur Volksmusik rückt, da Instrumentalstücke in der Rock- und Popmusik selten sind, in der Volksmusik jedoch die Regel.

²⁹⁶ Zhang Quan (Traveler Bar) 1:43 / Zhang Quan (Mako Livehouse) 1:12

²⁹⁷ Es erfolgten auch zwei Treffen mit Jeroen de Kloet, der sich glücklicherweise gerade in Beijing aufhielt, jedoch können die Umstände dieser Treffen schwer als „wissenschaftlich“ bezeichnet werden, und außerdem wurde auch nicht seine Zustimmung erbeten, die in den formlosen Gesprächen gewonnen Erkenntnisse in die Arbeit einbauen zu dürfen. Nichts desto trotz war der Austausch mit diesem Vorreiter auf dem Gebiet der chinesischen Popmusik-Forschung für mich von größtem Wert.

meine Tutorin im Rahmen des KWA-geförderten Auslandsaufenthaltes zu sein. Das Interview war das Erste und mit 1:30 Stunden auch das längste, die Form sehr starr und förmlich. Eigentlich sollte das Interview mit Dongzi mit über 2 Stunden als das längste ausgewiesen werden, jedoch glich dieses Interview eher einem formlosen Gespräch, das aufgenommen wurde. Es wurde in einem kleinen, ruhigen Restaurant in einem Hutong über das Abendessen abgehalten. Der erste interviewte Musiker war Zhang Quan. Das etwa 1-stündige Interview fand in Hangzhou in der Wohnung seines Freundes statt. Die Interviews mit Huang Se 黄瑟, Wang Ziyang 王子颖 und Nan Jia 男甲²⁹⁸, Menschen, die mir aus meiner zweijährigen Studienzeit in Shanghai bekannt sind, waren aufgrund des schon vorhandenen freundschaftlichen Verhältnisses relativ formlos, jedoch trotzdem an einen vorab individuell ausgearbeiteten Fragekatalog gebunden. Das Interview mit Wang Ziyang war mit 15 Minuten das kürzeste, jedoch die Gespräche über Musik mit ihm sind stets sehr informativ. Inhaltlich am aufschlussreichsten war sicherlich das Gespräch mit Zhang Weiwei, das in einem ruhigen, taiwanesischen Restaurant in einem Hutong abgehalten wurde. Das Interview war einerseits frei und ungezwungen, andererseits strukturiert und informativ. Ähnlich verhielt es sich mit Li Jianbin und Zhang Zhi, deren Interviews beide in Parks abgehalten wurden, was sehr zu einem ruhigen, „gemütlichen“ Ambiente beitrug. Eine sehr interessante Quelle waren Kommentare, die von den Musikern während ihrer Live-Konzerte zwischen den Liedern gemacht wurden. Eine vollständige Transkription der geführten Interviews war nicht notwendig, nach dem ersten Durchhören der klanglich optimierten Aufnahmen wurden relevante Stellen akribisch transkribiert und direkt in die Arbeit eingebaut²⁹⁹.

Ich möchte noch anmerken, dass die von mir geführten Interviews und Gespräche wahrscheinlich nicht immer nach streng wissenschaftlichen Regeln abliefen (beim Essen, im Park, bei Konzerten, unter Anwesenheit von unbekannten Dritten usw.) jedoch wurde versucht die Interviews in Umgebungen zu führen, in denen sich die Musiker auch sonst aufhalten, im „natürlichen Umfeld“ sozusagen. Auch war es mir wichtig, mich beim ersten Kontakt einerseits als sinologisch-musikwissenschaftlicher Forscher, andererseits aber auch selbst als Musiker zu positionieren, der (im Gegensatz zu z. B. manchen Journalisten) versteht was die Folkmusiker sagen und das Gefühl eines Fachkollegen vermittelt, was sich als äußerst hilfreich herausstellte, und

²⁹⁸ Dies war die einzige Person, die auf eine Anonymisierung ihres Namens im Rahmen der Durchführung von Interviews bestand.

²⁹⁹ Mangold 2010: 101

anscheinend auch die Musiker als angenehm empfanden, da Respekt und Gleichheit ausgedrückt wurde und das Interview nicht einem „Verhör“ glich³⁰⁰. Der größte Makel meinerseits an der ansonsten sehr hilfreichen Methode von qualitativen Interviews war, dass keine weiblichen Folkmusikerinnen, sowie Su Yang und Wan Xiaoli (der mich zwei Mal telefonisch tröstete und ich kein drittes Mal nachhakte) nicht interviewt wurden. Kurz vor meiner Abreise lernte ich noch einige Folkmusiker kennen, mit denen sich zwar interessante Gespräche, aber aufgrund meiner baldigen Abreise leider keine Interviews mehr ergaben. Dazu gehörten Gangzi 刚子 (ein mongolischer Liedermacher), Wu Tun 吴吞 (den ich zumindest live gesehen hatte), Liu Kun 刘堃 (ein Protegé Little Hes) und Guo Long 郭龙, den ich gemeinsam mit Zhang Weiwei kurz in einem Restaurant traf. Es folgen nun gewisse Themenbereiche, die im Diskurs um Folkmusik öfter angesprochen werden und relevant erscheinen.

Nicht Rockmusik, aber dann doch wieder ...

Obwohl den meisten Musikern die (historische und stilistische) Verbindung zwischen Folkmusik und Rockmusik klar ist, und viele der Musiker auch früher in Rockbands mitgewirkt haben, geschieht doch eine klare Absonderung von derselben.

Jugendliche hören mehr Schweres, so wie Metal, relativ Hartes, Schweres, aber dann hört man das immer weniger. Die letzten Jahre höre ich hauptsächlich Weltmusik, Volksmusik von verschiedensten Ländern. Das höre ich mehr. Und dann auch vom Nordwesten die Blumenlieder-Musik und Volkslieder.

年轻人听了好多重的, 那种金属啊, 比较硬的、重的, 后来就慢慢地不听这些了。新的这些年主要听一些世界音乐, 各个国家的民间音乐。这些听得多。然后听一些西北的那些花儿、民歌。³⁰¹

Rockmusik wird als etwas betrachtet, was man in den Jugendjahren hört, aber mit dem Älterwerden automatisch ablegt. Die damit verbundene Zuwendung zur eigenen Kultur und Musik ist den meisten Musikern klar und geht Hand in Hand, sie ist Grundlage und Ergebnis in einem. Der häufigste Vorwurf an Rockmusik ist Oberflächlichkeit 浮躁. Dongzi bringt es (wie so oft) auf den Punkt:

Rockmusik gehört den Jugendlichen. Jugendliche mögen das. Oberflächliche Dinge. 摇滚乐是年轻人的。年轻人喜欢嘛。浮躁的东西。³⁰²

³⁰⁰ Mangold 2010: 91-94

³⁰¹ Li Jianbin 9:56

³⁰² Dongzi 42:56

Auch Li Jianbin bezeichnet Rockmusik als oberflächlich³⁰³. Ob all der Versuche, sich von Rockmusik abzugrenzen, kommen die Musiker doch nicht umhin zuzugeben, dass ihre persönlichen Wurzeln alle in der Rockmusik liegen, und so wird auch teilweise indirekt eine Verbindung zwischen Folk- und Rockmusik gestanden:

Von allen Arten von Musik die in Verbindung mit Rockmusik stehen [...] scheint nur die Folkmusik keine Imitation zu sein. Folkmusik ist ein sehr natürlich gewachsenes Ding. Rockmusik ist eigentlich eine Imitation.

和现代的摇滚有关系的这种音乐了吗[...]好像只有民谣不是山寨的。民谣是一个很自然的长出来的东西。摇滚乐其实是山寨的。³⁰⁴

Zhang Weiwei bekennt hier gewissermaßen, dass Folkmusik und Rockmusik einem ähnlichen kulturellen Phänomen entspringen, stellt sie aber gleichzeitig formal gegenüber. Folkmusik sei ehrlich, Rockmusik sei nur ein unnatürliches Plagiat. Es passiert übrigens nicht nur eine Abgrenzung gegenüber der Rockmusik, sondern auch eine bewusste Absonderung gegenüber anderen gesellschaftlichen Erscheinungen, wie etwa der Popkultur oder der Geschäftswelt. Als beim Strawberry Festival 草莓音乐节 ein Zuhörer Ma Tiao nach einem Lied mit Kultur-bezogenem Inhalt zurief: „Du hast Kultur!“ “你有文化！”³⁰⁵, antwortete Ma Tiao sarkastisch:

Oh, ich habe keine Kultur, kulturlos. Die Leute mit Kultur sitzen alle in den Büros.

啊，我没有文化，没文化。有文化的人都在办公室里。³⁰⁶

Ferner findet in der Folkmusik-Szene auch eine Abschottung von „Business 2.0“ statt³⁰⁷. Hier wird dieser Begriff verwendet als eine Art „branding“, eine Vorgehensweise in der Geschäftswelt, die aus jedem x-beliebigen Produkt durch geschickte und gezielte Werbung, Marketing, Markenführung usw. etwas Spezielles macht. Chinesische Folkmusiker kontrollieren eine eventuelle Imagebildung um ihre Person selbst. Auch von der „falschen Volksmusik“³⁰⁸ des staatlichen Fernsehens nimmt man Abstand:

Es gibt sehr viele Volkslieder im Fernseher. Das sind keine richtigen Volkslieder, die sind diese Art CCTV-Volkslieder, oder diese Bühnen-Volkslieder, offizielle Volkslieder.

³⁰³ Li Jianbin 26:35

³⁰⁴ Zhang Weiwei 1:20

³⁰⁵ Alternative Übersetzungen lauten „gebildet“ und „Bildung“.

³⁰⁶ Ma Tiao (Strawberry Festival) 0:22

³⁰⁷ Ursprünglich stammt dieser Begriff von Chris Anderson, dem Schöpfer der Long Tail-Theorie. Business 2.0 hieß eine von ihm zwischen 1998-2007 herausgegebene Zeitschrift.

³⁰⁸ Hierzulande wird diese Art Musik mit dem Begriff „volkstümlich“ bezeichnet.

有很多电视上的民歌。不是真正的民歌，他们是那种CCTV民歌，或者是那个舞台民歌，官方民歌。³⁰⁹

Folkmusiker liefern also eine eigene Definition von Volksmusik und der Frage um Authentizität derselben, und betrachten vor allem die staatlich unterstützte Volksmusik als verfälscht.

Lieber Volksmusik, aber dann doch wieder nicht ...

Die Zusammenhänge zwischen Volksmusik und Folkmusik sind für Chinesen offensichtlich. Li Jingxiu 李景秀, ein Bratschist aus Qiqihar, der momentan in Beijing arbeitet und eine fundierte musikalische Ausbildung hinter sich hat, erkannte ein Volkslied Namens Heading For The West Gate 走西口 bei einem Konzert von Li Jianbin, fügte aber hinzu, dass er die Version von Li Jianbin noch nicht gehört hatte³¹⁰. Auch befindet sich im Repertoire Li Jianbins kein Titel mit diesem Namen, das Volksstück diente also lediglich als inspirative Vorlage. Huang Se, ebenfalls nicht Folksondern Bluesmusiker, erkennt jedenfalls richtig wenn er kritisch meint:

Die [Folkmusiker] sind keine Volksmusik, weil sie wurden beeinflusst von westlicher Musik. [...] Richtige Volksmusik kommt von den Einheimischen. Die sind nur in ihrer Kindheit von Volksmusik beeinflusst worden.
他们不是民间音乐，因为他们收过了西方音乐搅和。[...]真正的民间音乐就是当地人出来的。他们只是小时候感染过民间音乐。³¹¹

Dieser Umstand wurde in Interviews auch von Folkmusikern immer wieder erwähnt. Zhang Quan meint zum Schaffensprozess seiner Musik etwa folgendes:

Die Texte sind größtenteils selber geschrieben, ein kleiner Teil der Texte stammt von Volksliedern. Die Musik schreibe ich selber, aber sie beinhaltet viele Dinge die eigentlich aus den Volksliedern kommen.
歌词大部分都是自己写的，有一小部分是民歌的歌词。音乐是我自己写的，但是它有很多东西应该是来源于民歌的。³¹²

Zhang Quan unterstreicht diesen Umstand unter Zuhilfenahme einer Metapher: er spräche jetzt zwar Hochchinesisch, habe aber gewiss einen starken Akzent aus Gansu³¹³. Su Yang scheint der Volksmusik sehr nahe zu stehen, er möchte die

³⁰⁹ Zhang Quan 43:26

³¹⁰ Li Jingxiu bei Li Jianbin (The Life Of Plants And Trees) 0:38

³¹¹ Huang Se 30:08

³¹² Zhang Quan 7:40

³¹³ Zhang Quan 8:14

Umstände und Aufführungspraxis der Volksmusik auf die urbane Folkmusik übertragen sehen:

Ich möchte Musik in eine Situation stellen, in der kein Urteil aus einem gesellschaftlichen Blickwinkel gefällt wird, die Menschen sollten nur zuhören, keine Kategorisierung der Musik, keine Popularität und keine Bühne.

我想把音乐放在一个完全没有社会角度评判的场合，让人们仅仅是听，没有音乐类
门、知名度和舞台。³¹⁴

Seiner Ansicht nach, verändern sich in jeder Kultur klarerweise die Instrumente, jedoch sollte immer in der eigenen Sprache gesungen werden.

Das ist so als ob alle an einem Tisch sitzen würden und über ihr Leben erzählen würden.

就是都坐在这个桌子旁说自己的生活。³¹⁵

Leider hat sich mit Su Yang kein Interview ergeben, jedoch sind im Cd-Heftchen seines Albums *Wise And Virtuous* einige seiner Gedanken niedergeschrieben: In einer Art „Vorwort“ sagt Su Yang „something about singing“ „关于歌唱“ :

Sometimes I am on the way of searching folk songs. I hate the saying „collecting of folk songs“. Furthermore I want to see the original life of people, to see the attitudes of people who sing in their life and how they sing with their body language, not by writing down their tune in stave or Arabic numerals.

有时候我是奔波在找寻民歌的路上，我讨厌采风这个词，我更想看到他们的生活，他们在生活里歌唱的态度，他们怎样用身体来完成歌唱，而不是用五线谱或阿拉伯数字来记下他们的旋律。³¹⁶

Su Yang beschreibt wiederum den von vielen Folkmusikern ebenso vollzogenen Schaffensprozess. Er distanziert sich jedoch ganz klar von der musikwissenschaftlichen Tätigkeit des „Sammelns von Volksliedern“ „采风“, er schöpft lediglich die Inspiration für seine Werke aus der Volksmusik, verwendet diese jedoch nicht direkt. Interessant auch die „doppelte Abwendung“ von westlicher Transkriptionstechnik: Das fünflinige Notensystem wird ebenso abgelehnt wie die „Notation durch arabische Zahlen“, welche in China vor allem in der Notation von Volksmelodien und klassischer chinesischer Musik dominiert, und natürlich eine chinesische Bezeichnung – wörtlich „vereinfachte Notation“ „简谱“ – besitzt, die Su Yang hier bewusst (aus welchen Gründen auch immer) nicht benutzt.

³¹⁴ Zhang Tao 2005: 3

³¹⁵ Zhang Tao 2005: 5

³¹⁶ Su Yang 2006: *Wise And Virtuous* / Die englische Übersetzung aus dem Cd-Heftchen wird hier abgedruckt, damit sich die Leser einen Eindruck über die Qualität der Übersetzung machen können, die ein Beweis für das Verlangen der Künstler nach Internationalisierung darstellt.

Selbstreflektion der Folkmusiker

Folkmusik sieht sich auf jeden Fall gerne als Mediator zwischen Volksmusik und Popmusik und positioniert sich auch bewusst dort, so meint etwa Lu Zhongqiang 卢中强, Chef der Plattenfirma 13th Month 十三月³¹⁷:

Folkmusik kommt vom Volk.
民谣是来自人民的。³¹⁸

Was jedoch ist Folkmusik, wo sehen sich die Folkmusiker selber?

Es scheint als ob Gitarre spielen und dazu singen schon Folkmusik wäre. Aber eigentlich sehen wir das nicht so. Wir leben unterm Volk, dann betrachten wir von einem sehr niedrigen Standpunkt aus viele Probleme, überlegen, dann bringen wir das zum Ausdruck. So ein Ablauf ist das.

好像弹吉他唱歌就是民谣。但实际上我们不觉得是这样。我们会生活在民间，然后我们站在一个很低的角度去看很多问题，思考，然后我们表达。是这样的一个过程。³¹⁹

Mit „wir“ sind hier in erster Linie die Mitglieder der Wild Children gemeint, in zweiter Instanz alle Folkmusiker die diese Methode, diesen „Ablauf“ (Leben im Volk – Betrachtung und Inspiration – Ausdruck) anwenden um Musik zu machen. Su Yang, Dongzi und Li Jianbin komponieren ebenfalls auf diese Art und Weise. Zhang Quan liefert mit diesem Zitat gleich zwei wertvolle Informationen: Erstens grenzt er sich und die Folk-Szene von der oberflächlichen Popmusik ab, die meint nur durch das Verwenden einer minimierten Instrumentierung Anspruch auf die Authentizitätsmerkmale der Folkmusik zu haben, und zweitens beschreibt er den Schaffensprozess seiner Musik, die Ihre Inspiration aus dem Zusammenleben mit dem „Volk“ schöpft. Zhang Quan bekennt später:

Die Lieder die ich singe sind mit den Liedern die sie singen nicht gleich. Aber sie haben einen großen Einfluss.
我唱的歌跟他们唱的歌也不是一样的。但是会收他们很大的印象³²⁰.

Die Lieder der Folkmusiker werden hier den Liedern der Bauern diametral gegenüber gestellt. Die ursprünglichen, traditionellen, von den Bauern gesungenen Lieder sind allerdings Hauptinspiration für die Folkmusiker. Li Jianbin antwortet auf die Frage, ob

³¹⁷ 13th Month ist eine relativ neu gegründete Plattenfirma, die hauptsächlich Folkmusiker unter Vertrag nimmt.

³¹⁸ Lu Zhongqiang (Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road) 3:12

³¹⁹ Zhang Quan 0:56

³²⁰ Zhang Quan 7:25

in seiner Musik viele Elemente aus der Volksmusik, im besonderen der Blumenlieder, vorkommen:

Auch nicht so viel, aber eigentlich, wenn, wenn man andere ... wir kommen aus dem Nordwesten oder, wenn man Leute von anderen Orten zuhören lässt, die könnten vielleicht meinen, es ist recht viel. Aber selber denke ich, sicherlich gibt es dieses Element. Aber wenn man selber hört ist es scheinbar nicht so viel.
也不是很多, 但是应该, 要是, 要是让其他比……我们是西北的吗, 如果让其他地方的人听他的话他可能会觉得挺多的。但是自己觉得好像, 肯定有这个因素在理面。但自己听好像不特别多。³²¹

Die traditionelle Volksmusik ist also etwas, das ganz natürlich in einem drin ist, etwas das der Musiker selber kaum mehr bemerkt. Zhang Weiwei gibt zu, dass sich die Folkmusiker selber oft schwer tun zu konstatieren, was sie eigentlich sind. Es scheint jedoch klar was sie nicht sind:

2004, 2005 wussten wir nicht welche Leute uns zuhören, auch wussten wir nicht wirklich was wir selbst für Leute sind. Wir sind keine Künstler, sind auch keine jugendlichen Rocker, und dann aber auch keine Volksmusiker, singen auch keine Berglieder, sind auch nicht in der Steppe. Was machen wir im Endeffekt eigentlich?
04, 05年[...]也不知道听众是什么人, 也不太知道我们自己是什么人。我们也不是艺术家, 也不是摇滚青年, 然后也不是民间音乐, 也不是唱山歌, 也不在草原。我们到底是干什么的?³²²

Die Deutlichkeit mit der hier eine Zugehörigkeit zur Rockmusik als auch zur Volksmusik abgelehnt wird, unterstreicht die These, dass sich Folkmusik eben im Spannungsfeld dieser beiden „Musiken“ befindet, und damit auch im Spannungsfeld zwischen „lokaler“ und „globaler“ Kultur³²³. Die weitere Entwicklung kann mit Spannung antizipiert werden und vermag Aufschluss über Problemstellungen und Selbstbilder in der chinesischen Gesellschaft geben.

Kunst >>> Publikum >>> Kommerz

Mit dem hippen Künstlerviertel 798 in Beijing hat die Folkmusik nicht viel zu tun³²⁴.

Folkmusik hat keine Möglichkeit sich mit ihnen [den Künstlern] in Verbindung zu setzen, da sie nicht neu genug ist.
民谣跟他们[艺术家]没法儿联系, 因为也不够新³²⁵.

³²¹ Li Jianbin 10:23 / Es wurde versucht, die Übersetzung so nahe am Original zu halten als möglich. Li Jianbin wies bereits im Vorgespräch des Interviews auf seine schlechten rhetorischen Fähigkeiten hin. Umso wichtiger war ihm zu betonen, dass alle relevanten Aussagen in seiner Musik, in seinen Texten zu finden seien.

³²² Zhang Weiwei 28:03

³²³ Kloet 2001: 244

³²⁴ Zhang Weiwei 20:30

Lediglich Musik die auch eine visuelle Form besitzt oder in Richtung Aktionskunst geht würde dort hinpassen, wie Little He oder Top Floor Circus 顶楼马戏团³²⁶.

Wenn du Folkmusik machst, dann ist die Zuhörerschaft von vornherein klein, es sind nicht so viele Zuhörer.

你做民谣，它本身就是小众，听的人就是小众。³²⁷

Diese von Li Jianbin getätigte Aussage ist leider programmatisch für die meisten Folkmusiker, jedoch scheinen sich die Musiker nicht viel daraus zu machen und nehmen diesen Umstand mit stoischer Gleichgültigkeit hin.

So wie ich etwas machen mag, so mach ich es. Etwas anderes ist man eh nicht imstand zu machen. Ob viele Leute oder wenig Leute, da kannst du nichts machen. Was du machen kannst, ist, das was du gerne machst so gut wie möglich zu machen, dann ist alles klar. Mit anderem brauchst du dich nicht betrüben, brauchst du dich nicht zu kümmern.

我喜欢那么做，那就去做吧。其他的也你又做不了。人多人少那不是你的事儿，你做也不了的事儿。你能做到的就是把你自己喜欢做的事尽量做好就行。其他的不用操心，不用关的。³²⁸

Dabei muss bemerkt werden, dass es sehr wohl zur Ästhetik der Folk-Mythologie beiträgt, wenn eben nicht viele Leute im Publikum sitzen, keine abertausenden Menschen vor Konzertbühnen jubeln, sondern – näher an der Ästhetik und Aufführungspraxis der Volksmusik als der Rockmusik – in kleinem, ruhigem Kreis musiziert wird. Nichtsdestotrotz treten alle Musiker auch bei den großen Musikfestivals in Beijing auf, beim Midi Festival steht sogar eine eigene Bühne etwas abseits des Hauptgeschehens zur Verfügung, auf der an drei von den vier Festivaltagen Folkmusik gespielt wird (der vierte Tag gehört dem Hip Hop). Für die Technik zeichnet sich dort übrigens Dongzi verantwortlich. Ein Problem bei den Festivals ist jedoch, dass die Bühnen nicht weit genug voneinander entfernt sind bzw. die akustischen Probleme, die im Freien auftreten, nicht gelöst werden. So hört man bei den eher leisen Folkbands immer die Metal- und Rockbands im Hintergrund, was von den Musikern als sehr störend empfunden wird und Aufnahmen beinahe unmöglich macht. Diese Festivals geben den Musikern die Möglichkeit vor mehreren hundert Leuten auf einmal zu aufzutreten, jedoch wird die Teilnahme an solchen Veranstaltungen mit Selbstironie betrachtet.

³²⁵ Zhang Weiwei 20:46

³²⁶ Zhang Weiwei 22:18

³²⁷ Li Jianbin 18:13

³²⁸ Li Jianbin 19:15

„Folk on the Road“ ist eine „Imitations-Folk“ Angelegenheit.
“民谣在路上” 就是一个山寨民谣的事情。³²⁹

Hier wird die Veranstaltung Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road gemeint, bei der man beobachten hat können, dass einige der Folkmusiker nur mit Widerwillen spielten³³⁰. Der Konzertabend wurde von 13th Month und MySpace.cn gesponsert. Zhang Weiwei meinte etwa, er wäre nur dort, weil er Lu Zhongqiang einen Gefallen schuldig war, Wan Xiaoli war früher bei 13th Month unter Vertrag usw. Ähnlich verhielt es sich beim von Modern Sky organisierten Strawberry Festival, das im Nachfeld äußerst negativ kritisiert wurde. Kommerzialisierung an sich wird von vielen Folkmusikern direkt oder indirekt abgelehnt, anders als von manchen Bands der New Sound-Bewegung, die sich explizit für Kommerzialisierung aussprechen³³¹. Das Spektrum ist in der Folkmusik groß: Li Zhi gehört zweifellos zu den populärsten Folkmusikern, entsagt sich aber strikt jeglicher Kommerzialisierung. Wan Xiaoli hingegen scheint eine Popularisierung anzustreben, Zhang Quan verhält sich ihr gegenüber agnostisch usw.

Politik >>> Kritik <<< Gesellschaft

Die Ideologie der kommunistischen Partei sieht die Gesamtheit der Volksmusik als explizit politisch an. Lieder und sogar Instrumentalstücke könnten reaktionär sein und sind entweder verboten, oder werden für die Partei instrumentalisiert³³². Dieser Aussage einer ausgezeichneten westlichen Forscherin scheint die Aussage der Folkmusiker genau gegenüber zu stehen. Diese lautet zusammengefasst, dass sich Folkmusik jeglicher Politisierung entsagt und hauptsächlich Ausdruck des subjektiven Individuums ist:

Chinesische Folkmusik [...] enthält keine gesellschaftskritischen Elemente.
中国民谣[...]没有社会批判的东西。³³³

³²⁹ Zhang Weiwei 16:40

³³⁰ Über das bekannte Trilemma eines Musikers, das im Spannungsfeld von Geld-Publikum-Bekanntheitsgrad entsteht, soll hier nicht weiter diskutiert werden.

³³¹ Kloet hat gezeigt, dass (besonders in China) die „Kommerzialisierung“ als wertefrei zu behandeln ist, eine negative Konnotation (die durch einen oft implizierten Authentizitätsverlust der Musik entsteht) sollte und kann auch vermieden werden.

³³² Harris 2005: 391

³³³ Zhang Weiwei 22:12

Und nicht nur ein gesellschaftskritisches Element wird negiert, selbst politische oder systemabhängige Eigenschaften seien irrelevant:

Ob das jetzt Kommunismus, Kapitalismus oder sonst was ist, interessiert mich wirklich nicht.

是共产主义、资本主义什么的我真的不在乎。³³⁴

Trotzdem kann man in den Texten vieler Folkmusiker einen Hang zur Beseitigung von gesellschaftlichen Missständen beobachten. So meint etwa Zhang Quan:

Ich will die Gesellschaft nicht erziehen, will auch nicht zu viele Geschichten erzählen. Ich bin nur ... Ich habe zu dieser Welt viele eigene Betrachtungsweisen, meine eigenen Gedanken. Ich nutze die Form der Musik um diese auszudrücken. [...] Aber ich kritisiere einige Dinge die ich nicht gut finde.

我不要教育社会，我也不要讲太多的故事。我只是……我对这个世界然后我会有很多我自己的看法，我自己的想法。我用音乐这样的方式我把他说出来。[...]但是我会批判一些我认为这是不好的东西。³³⁵

Zhang Quan befindet etwa die Zerstörung der Natur, die Schädigung des Individuums durch gesellschaftliche Zwänge, die Schere zwischen Arm und Reich usw. für „nicht gut“. Ein gewisse kritische Haltung gegenüber gesellschaftlichen Missständen ist vielen Liedern der Folkmusik eigen, einige Interpreten verwenden dieses Element mehr, andere weniger oder gar nicht. Auch die traditionelle Volksmusik besingt kritische, schwierige Themen, was auch die die Folkloristin Wang Juan erwähnt:

Außer deren künstlerischen und ästhetischen Wert haben Balladen auch einen tiefgehenden gesellschaftlichen Inhalt.

歌谣，除了它的文艺和审美价值之外，更具有深刻的社会内容。³³⁶

Wang Juan verwendet hier den Begriff „Balladen“ stellvertretend für die Volksmusik³³⁷. Dongzi sieht die Themen politischen Inhalts als ein relativ insignifikantes Element der Volksmusik an. Eher stehen Gesellschaft und das Individuum im Mittelpunkt:

Volksmusik, die hat viel, sie zeichnet die Reflexion des einzelnen Menschen gegenüber der Gesellschaft auf. [...] Weiters auch die Überlegungen des Menschen zur Existenz, zum Lebensmittelpunkt zu Familie, Liebe, Freundschaft und diese Dinge. Da gibt es viele. Und dann gibt es erst die Politik.

³³⁴ Zhang Weiwei 38:30

³³⁵ Zhang Quan 20:01

³³⁶ Wang Juan 2002: 126

³³⁷ Man darf sich durch die Verwendung der Begriffe Ge 歌 bzw. Yao 谣 im chinesischen ebenso wie der Übersetzung mit „Lied“ bzw. „Ballade“ nicht verwirren lassen. Im täglichen Sprachgebrauch (zumindest seit Beginn des 20. Jahrhunderts) wie auch im Verlauf dieser Arbeit sind (wie nun schon einige mal erwähnt wurde) diese Termini meist synonym.

民间音乐，它有很多，它又记录人内心对社会的反思，又记录人对人心的反思。[...] 又记录人对生活的思考，对生活的重点、对亲情、爱情、友谊的那中东西。有很多种。然后其次才有政治。³³⁸

Es geht aber auch hier wiederum um die eigenen, persönlichen Meinungen. „Dinge die nicht gut“ sind weniger dem politischen Alltagsgeschehen, als deren Auswirkungen auf den Mensch und die Natur entnommen. Zhou Yunpeng sticht in seiner gesellschaftskritischen Haltung allerdings hervor.

Zhou Yunpeng hat einige Lieder die so sind.
周云蓬有几首歌是这样。³³⁹

„Die so sind“ beschreibt hier eben Lieder, die offen kritische Positionen einnehmen. Einige meiner österreichischen Freunde in Beijing, denen ich Zhou Yunpeng zum ersten Mal vorspielte, äußerten sich sofort sehr besorgt über die Zukunft des Musikers, die wohl nicht allzu lange sein oder zumindest im Gefängnis verbracht werden würde. Einige von Zhou Yunpengs Liedertexte sind sehr wohl als äußerst kritisch einzustufen³⁴⁰, jedoch sind sich daraus ergebende rechtliche Konsequenzen eher unwahrscheinlich.

Das jetzige China ist in Wirklichkeit nicht so wie Außenstehende es verstehen, dass niemand etwas sagen darf. Jetzt hat sich das schon geändert, so dass wir etwas sagen können. Außerdem weiß jeder das richtige Maß, bis wohin man etwas sagen kann. Bis hierhin ist kein Problem. Jeder weiß das, und viele Leute benutzen das.

现在中国其实不是像就是外面人理解，大家什么都不能说。现在已经变成了大家是能说的。而且都知道那个分寸，你可以说到哪儿说。到这儿是没有问题的。人人都知道，而且很多人都在用。³⁴¹

Zhou Yunpeng scheint also das richtige Maß gefunden zu haben. Folkmusik vermag die kontemporäre Gesellschaft schon zu kritisieren, bietet aber eine andere, eine romantischere Alternative als etwa Rock und Heavy Metal³⁴². Die Vertreter der Underground-Kunst 地下艺术 sind sich sehr wohl bewusst, welche Anziehungskraft sie in China und auch im Ausland als rebellische Stimmen haben³⁴³. Das heißt jedoch nicht, dass alle Underground-Künstler sich explizit gegen den Staat stellen, auch Gegenteilige Anschauungen sind vertreten, wie Dongzi bei einem seiner Solo-Auftritte veranschaulichte. Bei dem Benefizkonzert wurde Geld gesammelt, um die Probleme der

³³⁸ Dongzi 21:21

³³⁹ Zhang Weiwei 22:25

³⁴⁰ siehe Kapitel 3.4.7.

³⁴¹ Zhang Weiwei 1:01:16 / Kloet 2001: 238

³⁴² Kloet 2001: 159

³⁴³ Dutton 1998: 6

Wasserknappheit in Yunnan zu lindern. Nachdem er die genauen Umstände erklärt hatte, und dazu aufrief, dass sich die Menschen beim Helfen auf ihr Herz verlassen sollten, rief ein Zuhörer: „Verlassen wir uns auf Gott!“ “靠上帝吧!” , worauf Dongzi antwortete:

Verlassen auf Gott? Was für einen Nutzen hat da Gott? Verlassen wir uns lieber auf die Regierung, auf die Partei.
靠上帝? 上帝什么关用的? 还是靠政府, 靠党。³⁴⁴

Woraufhin er etwas verlegen lachte. Der Mythos von der „Rebellion der Künstler“, die sich und ihre Schöpfung explizit gegen die Partei stellen, scheint damit widerlegt und mutet lächerlich einseitig an.

Natur, -katastrophen und die Katastrophe des Stadtlebens

Nach dem verheerenden Erdbeben in Yushu 玉树 am 14. April wurde in Beijing prompt von Wu Junde und Zhang Weiwei ein Benefizkonzert organisiert, an dem viele Folkmusiker teilnahmen. Die gesammelten Spenden wurden von Wu Junde und Zhang Zhi persönlich nach Yushu überbracht. Auf dieses Unglück wurde auch noch ein Monat danach bei Konzerten direkt Bezug genommen. Zum Thema, dass ganz China zurzeit von Katastrophen heimgesucht wird, hat Wu Tun folgendes zu sagen:

Beijing wird gerade von einer Katastrophe heimgesucht. Beijing hat sechs Millionen Autos! Sechs Millionen Autos mit denen die Menschen in der gleichen Stadt leben. Unsere Katastrophe ist größer als irgendeine andere Katastrophe irgendwo.
北京现在就在受灾。北京有600万辆汽车! 600万辆汽车和人们生活在同一个城市里面。我们受灾比任何地方受灾都大。³⁴⁵

Natürlich wurde diese Aussage in Hinblick auf das Erdbeben sofort von ihm relativiert. Doch nicht nur Katastrophen, sondern auch Natur an sich ist ein immer wiederkehrendes Thema der Folkmusiker. So ergeht die Widmung in Su Yangs Wise And Virtuous-Album nicht nur an Personen, sondern auch an Naturerscheinungen:

Thanks to the land, [...] to Haiyuan (the poorest area in China), the winter winds, [...] the countless dawns of Beijing.
感谢那片土地, 我们的周围, [...]还有海原, 冬天的风, [...]感谢北京无数次的黎明。³⁴⁶

³⁴⁴ Dongzi (Hot Cat Club) 8:18

³⁴⁵ Wu Tun (Jianghu Bar) 3:43

³⁴⁶ Su Yang 2006: Wise And Virtuous

Die Danksagung an das Land, an Haiyuan und die Winterwinde stehen im Kontrast zu den Morgengrauen im urbanen Beijing, doch eine Eigenart der Folkmusiker ist eben die beiden Welten miteinander verbinden zu wollen. Wang Ziyang dagegen, ein „typischer Shanghainese“ falls es so etwas gibt, behauptet:

Das nordwestliche [...] Gefühl kann ich nicht spüren. Ich war mein ganzes Leben in der Stadt, ich spüre ihre Stimmung nicht. Wan Xiaoli hingegen, der ist relativ urbanisiert. [...] Die Dinge die er schreibt stimmen mit dieser [Lebens]Form in der Stadt überein. 西北的[...]感觉我感受不了。一生都在城市里，不能感受他们心情。万晓利呢，他就是比较城市化呢。[...]他写的东西非常符合那种城市里面的那种[生活]形态。³⁴⁷

Die oft besungenen Naturbeobachtungen, die nostalgischen Sehnsüchte an einen Fluss, an Gerüche der Heimat, an Pflanzen- und Tierwelt, wie sie in diversen Liedern oft vorkommen, bleiben einem Stadtbewohner unter Umständen oft verborgen. Auf der anderen Seite ist es natürlich genau diese „urbane Nostalgie“, die im Zuhörer archaische Erinnerungen an etwas weckt, das er nie hatte, und auch in die Kerbe des immer populärer werdenden Individual- und Ökotourismus schlägt.

Buddhismus und Individualismus

Viele Folkmusiker wenden sich dem Buddhismus zu, und die meisten haben auch einen Meister oder einen Tempel den sie regelmäßig besuchen. Hier soll nicht die „Gläubigkeit“ der Musiker bewertet werden, sondern die verschiedenen Zugangsweisen der Individuen analysiert werden. Es scheint, dass sich jeder seinen eigenen „Hausbuddhismus“ zusammenstellt. Für Dongzi etwa bedeutet Buddhismus folgendes:

Er ist eine sehr hohe Weisheit. [...] Er ist etwas, das das Herz des Menschen freier werden lässt. Er lässt dich verstehen, lässt dich klarer sehen was du bist. Lässt dich diese Welt klarer sehen, die Essenz der Welt, die Essenz des Menschen. [...] Es ist keine Regel. 它是一个很高的智慧。[...]它是一个让人的心更自由的东西。让你更明白的，看清楚你是一个什么样子的东西。看清这个世界，看清世界的本质，人的本质。[...]它不是规定。³⁴⁸

Auch Zhang Zhi, der seit einem Jahr an tibetischen Buddhismus 藏传佛教³⁴⁹ glaubt, hat sich seine eigene, minimierte Zugangsweise zurechtgelegt:

Es gibt keine strengen Regeln, man darf nur niemanden umbringen und nicht rauchen. 没有严格规定，只是不能杀人和不能抽烟。³⁵⁰

³⁴⁷ Wang Ziyang 7:36

³⁴⁸ Dongzi 46:29

³⁴⁹ Zhang Zhi 31:21

Neben dieser „Rückkehr zu altertümlichen Werten“ (verwendet man die Worte Faures) ist auch der schon angesprochene Wertewandel zum Individualismus hin in der Folkmusik deutlich spürbar und wird auch von den Musikern direkt angesprochen. Zhang Qianqian 张浅潜 eröffnet ihr Konzert etwa mit folgenden Worten:

Vielen Dank! Dank an 13th Month, Dank an mich selbst.
“谢谢大家！感谢十三月，感谢我自己。”³⁵¹

Dieses Extrembeispiel ist nicht das einzige in dem eine Abwendung von der „Massenhaltung“ nachzuweisen ist:

In China ist alles Einheitlich. Alle Leute sprechen Chinesisch, alle Leute arbeiten, alle Leute kaufen eine Wohnung, alle Leute kaufen ein Auto, keiner tanzt, alle Leute rauchen gerne. Alles einheitlich. [...] Alles ist gleich, komplett gleich. [...]. Allesamt keinen Glauben, keiner ist patriotisch, aber alle sind patriotisch.
中国是大一统。所有人都说汉语，所有人都上班，所有人都买房子，所有人都买汽车，都不跳舞，所有人都爱抽烟。大一统。[...]都是一样，一莫一样样的。[...]统统没有信仰，统统不爱国，但统统爱国。³⁵²

Zhang Weiwei tätigt diese Aussage um seiner Bewunderung für die zentralasiatischen Gebiete Ausdruck zu verleihen, weil es dort im Gegensatz zu China sehr komplex 复杂 sei³⁵³. Nan Jia konstatiert diese „Gleichheit“ innerhalb Chinas mit dem Begriff des „Sozialismus“:

China ist sehr groß, aber verdammt nochmal, jetzt ist ganz China sozialistisch gemacht worden, egal wo hin ich gehe, es ist alles sozialistisch.
中国是很大，但是他妈的现在全中国都被社会主义化了，我去哪里都是社会主义。³⁵⁴

Getätigt wurde diese Aussage im Zusammenhang der Notwendigkeit von Reisen, die ein Musiker unternehmen soll um sich und seine Musik zu vervollkommen. In China selbst sei dies jedoch nicht zielführend, man müsse außerhalb Chinas Reisen, um neue Inspiration zu erlangen. Nan Jia reist z. B. nach Südkorea, Nepal und Thailand, doch auch schon Xinjiang oder Tibet werden als „etwas anderes“ konstatiert. Abschließen möchte ich die Frage um den zunehmenden Individualismus mit einem Zitat Su Yangs:

Seid weiterhin fleißig, werdet zu der Person die ihr werden wollt.
大家继续努力，成为自己想成为的人。³⁵⁵

³⁵⁰ Zhang Zhi 32:33

³⁵¹ Zhang Qianqian (Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road) 0:04

³⁵² Zhang Weiwei 1:12:16

³⁵³ Zhang Weiwei 1:11:19

³⁵⁴ Nan Jia 34:26

Der erste Teil des Satzes wird dabei den meisten Chinesen von der Schule her noch bekannt sein. Der zweite Teil jedoch äußert eine neue Einstellung, ein neues Zukunftsbild. Nicht mehr für den Staat, für die Partei oder anderer übergeordnete Entitäten soll man fleißig sein, sondern für sich selber, um das zu werden, was man werden möchte. Dies bedeutet einen Zuwachs an Freiheit, an Möglichkeiten und an Individualität, jedoch auch einen Zuwachs an Unsicherheit, da man sich zuerst bewusst sein muss, was man eben werden möchte, was einen die eigene Identität gründlich hinterfragen lässt.

Die Wurzelsuche

Die Hypothese der Verbundenheit zwischen Wurzelsuche und Folkmusik-Bewegung fand gleich im ersten Interview mit Liu Haixia eine Bestätigung³⁵⁶. Der Großteil der Musiker kannte die literarische Bewegung der Wurzelsuche zwar nicht, wusste aber nach einer Erklärung sofort um was es sich handelte. Die Musiker stimmten – mit variierendem Grade – auch meiner Hypothese der Zusammengehörigkeit ihrer Folkmusik zu der Wurzelsuche-Bewegung zu. Li Jianbins Kommentar bezieht sich auf die gesamte Gesellschaft:

Wir sind Chinesen, haben eine eigene Kultur. Wenn du keine diese Kultur hast, wenn alle gehen und amerikanische Rockmusik lernen, wir können es noch so gut machen aber werden nie besser sein wie ihr, nicht? Weil das ist die Kultur von eurem Volk.
我们是中国人，有自己的文化。如果你没有这个文化的话，如果大家都去学美国的摇滚乐，我们再做可能也超不过你们，对不对？因为是你民族的文化。³⁵⁷

Dies ist auch das einzige Mal, dass „ich“ als Vertreter des „Westens“ angesehen werde bzw. direkt als solcher angesprochen werde. Eine Verbindung zwischen der Gesellschaft und dem Individuum schlägt Nan Jia, der die Wurzelsuche-Literatur auch nicht kannte:

Ich denke der Großteil der Chinesen hat nicht entdeckt, dass das Blut, das in den eigenen Adern fließt, das Blut von Chinesen ist.
我觉得大部分的中国人没有发现自己血缘里面流的是中国人的血。³⁵⁸

Auch Su Yang greift in seinem Cd-Heftchen von Wise And Virtuous auf die Blut-Metapher zurück:

³⁵⁵ Zhang Tao 2005: 5

³⁵⁶ Liu Haixia 19:30

³⁵⁷ Li Jianbin 24:18

³⁵⁸ Nan Jia 25:52

We always say that we should find the originals, how could we? We are losing our blood, because we want to follow the steps of the world and always look forward.
我们说什么原生态？我们的血液在悄悄地丢掉，因为我们想要换成统一标准的所谓世界化，因为向前渐渐随着改变。³⁵⁹

Dieser Gedankenstrang wird weiter unten vervollständigt:

Can we have our own tradition? Can we sing the song which belongs to the common people? Can we just sing in our life? Can we put up our first hand pain and joy in our songs? Can we find our way back to our blood? Can we sing just by our bodies? Our expression seems clumsy, but we hope the voice can be heard by the people. It's about the ground which disappeared in the cause of constructing roads and high buildings. It's about the common people who look like hiding ants busy with life. It's about the cries and laughter of our blood. It's about messages from our distorted homeland.
可以有自己的习惯吗？能发出里人群最近的歌声吗？能在生活中歌唱吗？能让眼泪和笑都在歌唱里更直接吗？能尝试让血液回到身体里来吗？通过喉咙，可以有自己的身体发出的歌唱吗？希望能听到我们掩盖在笨拙的表达下的声音，有关逐渐被公路和楼宇吞噬的土地，有关简单卑贱的像蚂蚁一样奔波惶恐繁衍生息的人群，有关我们血液发出的哭和笑，有关变了形的家乡的消息。³⁶⁰

Als einer der wenigen wusste Zhang Weiwei auf Anhieb worum es sich bei der Wurzelsuche-Literatur handelt und bejahte auch die Hypothese, dass die Folkmusik eine Fortsetzung dieser Bewegung sei³⁶¹. Die Wurzelsuche wird jedoch nicht nur auf gesellschaftlicher Ebene begriffen. Auch auf individueller, persönlicher Ebene ist die Suche nach sich selbst ein wichtiger Inhalt für die Folkmusiker.

Jeder Mensch, seine, von der Geburt bis zum Tod, viele Leute wissen gar nicht wo die eigenen Wurzeln sind. Das ist das Problem eines jeden Menschen, eigentlich ist jeder beim Suchen.

每个人，他那个，从出生到死亡，很多人他都不知道自己根源在哪里。这是每个人，实际每个人都在寻找的问题。³⁶²

Zhang Zhi erzählt zu diesem Thema sogleich eine Geschichte die dies verdeutlicht:

Meine Wurzeln sind nicht in der Gegend der Nomaden, auch nicht in belebten Plätzen, auch nicht in Sichuan und auch nicht in Xinjiang. Ich weiß auch nicht, wo letztendlich meine Wurzeln sind. Es gibt eine Geschichte: Vor langer Zeit, da gab es ein übernatürliches Wesen, das kannte viele Weisheiten, also sind die Menschen oft mit ihren Problemen zu ihm gekommen. Als die Menschen immer mehr wurden, wurde es dem übernatürlichen Wesen zu viel. Sein Freund sagte zu ihm: „Versteck dich auf dem Mars, oder dem Mond.“ Er sagte: „Die Menschen werden mich finden.“ Dann überlegte sich das übermenschliche Wesen einen Ausweg. Er versteckte sich an einem Ort, wo ihn die Menschen niemals finden können. Er versteckte sich im Herzen der Menschen.

我的根不是在游牧地区也不是在繁华的地方也不在四川也不在新疆。我也不知道我的根到底在哪里。有一个故事：以前的时候，因为神他有很多的神通，所以那个人经常去问他很多问题。因为来的人太多了，神就烦恼了。他的朋友给他说：“你藏

³⁵⁹ Su Yang 2006: Wise And Virtuous

³⁶⁰ Su Yang 2006: Wise And Virtuous

³⁶¹ Zhang Weiwei 28:45

³⁶² Zhang Zhi 27:08

到火星或月球上去。”他说：“人类会找到我的。”后来那神想个办法。他藏到了一个让人永远找不到的地方。他藏到了人的心里面。³⁶³

Ähnlich wie Zhang Weiwei – jedoch in einem anderen Kontext – vermag Zhang Zhi nur zu definieren, was er nicht ist, sieht sich jedoch zu keiner positiven Konstatierung des Ichs imstande. Neben der persönlichen Wurzelsuche ist natürlich auch der Diskurs um die kulturelle relevant:

Der Ursprung Chinas ist doch chinesische Kultur, falls die chinesische Kultur verloren geht, wo sind dann noch Wurzeln? [...] Die Wurzeln Chinas liegen in der traditionellen chinesischen Kultur.

中国的根源就是中国的文化，如果中国的文化丢了哪还有根？[...]中国的传统文化就是中国的根。³⁶⁴

Wobei sich diese Aussage in den sprichwörtlichen Schwanz beißt, da sie mit Begriffen argumentiert die sich gegenseitig bedingen. Die „traditionelle chinesische Kultur“ führt unter anderem auch zur Frage der Repräsentation derselben³⁶⁵:

Weil es heute das Problem mit der Erziehung in China gibt, glaube ich, Chinesen wurden alle so verändert, dass sie keine Meinung mehr haben. Alle sind blöd, haben keinen Glauben an das eigene Volk. Interessiert mich nicht, früher habe ich immer gedacht, die scheiß chinesische Regierung könne China repräsentieren, jetzt denke ich es ist nicht so. – Was repräsentiert dann China? – Kultur.

因为现在中国的教育问题我觉得变成中国人都没有想法。都很笨，对自己的民族没有自信。我不关，以前我一直觉得他妈的中国政府可以代表中国，现在我觉得不是这样的。——那什么代表中国？——文化。³⁶⁶

Die Wurzeln Chinas liegen in der Kultur, derselben Kultur die China nach außen hin repräsentiert. Doch wird die Kultur an sich nicht weiter definiert. Sie wird als Gegeben angenommen. Die Suche nach den Wurzeln ist jedoch eine Suche nach der eigenen Kultur, der eigenen Identität. Diese Selbsteinschätzung der eigenen Identität kann durch die Aussagen in den Interviews nur indirekt konstruiert werden. In zwei Interviews in Shanghai z. B. wurde Kultur mit wirtschaftlichen Themen in Zusammenhang gestellt:

Kultur steht in Beziehung mit Wirtschaft. Erst nachdem die Wirtschaft gut ist, kann die Kultur nachkommen. Wenn aber die Leute nicht mal genug zu essen haben, dann werden sie nicht der Kultur nachstreben.

文化跟经济有关系。你经济上来以后，文化才会上来。如果大家都连饭都吃不饱的话，人家不会去追求文化。³⁶⁷

³⁶³ Zhang Zhi 27:33

³⁶⁴ Li Jianbin 27:27

³⁶⁵ siehe Kapitel 3.5.2.

³⁶⁶ Nan Jia 27:11

³⁶⁷ Huang Se 34:44

Es handelt sich offensichtlich um zwei unterschiedliche Konzepte von Kultur. Huang Se spricht hier von der „hohen, elitären“ Kultur³⁶⁸, die einen finanziellen Rahmen und „Freizeit“ benötigt. Die „Volkskultur“, die unabhängig vom Wohlstand der Bevölkerung existiert (wofür die Metapher des „vollen Magens“ herangezogen wird) wir hier ausgeklammert. Nan Jia meinte in einem ähnlichen Kontext:

Ich gebe zu, dass die Chinesen jetzt sehr reich sind, aber sie haben vergessen was sie eigentlich tun.

我承认中国人现在很有钱，但是他们忘记了自己正在干嘛。³⁶⁹

Der Wohlstand sei also gegeben, doch die Wurzeln verloren. Folgt man der Logik der oben getätigten Aussagen, so macht der neue Wohlstand in China eine neue Art von Kultur möglich, jedoch die ursprüngliche, eigene Kultur, die „China“ ausmacht und in der die Wurzeln der eigenen Identität stecken, ist unwiederbringlich verloren. Die kulturelle Suche nach den Wurzeln wird damit zu einem Sisyphusprojekt. Was bleibt ist die Suche nach den eigenen, persönlichen, Wurzeln des Individuums.

Der Ort den ich suche, ist kein geographischer. Ich suche mich selbst, einen Zustand. Durch Musik kann ich es finden.

找的地方不是地理的一个地方。找是自己，一个状态。通过音乐会找到。³⁷⁰

3.3.2. Ein Bild sagt mehr ...

Hier sollen einige wichtige Alben vorgestellt, auf ihr äußeres Erscheinen analysiert und beschrieben werden³⁷¹. Wenn man Lieder als Gedichte behandelt, so gibt es davon stets zwei Versionen, die sich geringfügig voneinander unterscheiden können: die Gesungene und die Niedergeschriebene. Die Cd-Heftchen beinhalten sozusagen die niedergeschriebene Form. Alles, was dort um den eigentlichen Liedertext steht (wie z. B. Widmungen und Erklärungen), wird als Metatext bezeichnet.

Wild Children – (k)ein Stil

Das erste Album der Wild Children wurde am 23. Aug. 1997 in Lanzhou aufgenommen, zu einem Zeitpunkt als Wild Children aus drei Mitgliedern bestanden. Cd-Heftchen und Cd-Umschlag halten sich in schlichtem Grau mit weißer Schrift, zusätzlich zu den

³⁶⁸ siehe Kapitel 1.4.2.

³⁶⁹ Nan Jia 29:03

³⁷⁰ Zhang Zhi 30:17

³⁷¹ vgl. Kloet 2001

Liedertexten findet sich am Ende des Cd-Heftchens ein Gedicht von Little Suo. Das Album enthält eine Widmung:

Gewidmet den Menschen die mit uns lebten und uns schon verlassen haben. Gewidmet allen Menschen die Ideale und Elend ertragen.

谨献给和我们一起生活过而已经离开去的人们。献给承受理想和苦难的人们。³⁷²

Alle Alben der Wild Children sind sehr einfach gestaltet. Ihr einziges Studioalbum enthält neben den Liedertexten keinerlei Informationen, außer einer Emailadresse und einer Internetadresse, einem Bild von Little Suo und Zhang Quan und dem Logo (einer Ziege vor einem Mikrofonständer) auf dem ansonsten schwarzen Cd-Umschlag³⁷³. Das Live-Album aus der Ark, einem ehemaligen Veranstaltungsort in Shanghai, führt neben einem Live-Foto und dem exakten Aufführungstermin (1. Nov. 2002), nur alle Mitwirkenden an³⁷⁴. Auf dieser Cd befindet sich nur ein Instrumentalstück, eine eher geringe Anzahl für Alben der Wild Children. Das Design des Cd-Heftchens zu In The Loft 藏酷酒吧现场 fällt – wie alle anderen – durch nicht-Vorhandensein auf. Die Besetzung der Band wird jedoch ausgewiesen³⁷⁵.



Abb. 6: Cd-Umschläge der Wild Children

Alle diese Cds sind bei Rivermusic 河音乐 erschienen. Rivermusic ist keine Plattenfirma im eigentlichen Sinn, sondern eine von den Wild Children geborene „Marke“, die nun auch von Zhang Quan weitergeführt wird. Die in Sanlitun betriebene Bar nannte sich ebenfalls River Bar 河酒吧. Die neuen Auflagen der Cds von den Wild Children sind nur mehr in billigster Kartonagen-Ausführung bei Live-Konzerten zu erwerben. Zhang Quan druckt sie alle selbst, Plattenfirmen und Fragen um das

³⁷² Wild Children 1997: Yellow River Ballad

³⁷³ Wild Children 2001: Incantation

³⁷⁴ Wild Children 2002: Live In The Ark

³⁷⁵ Wild Children 2000: In The Loft

Urheberrecht werden dadurch umgangen bzw. sind nicht vorhanden. Das letzte Album Zhang Quans besteht nur mehr aus einer handbeschrifteten Cd, das Cd-Heftchen ist schlicht ein weißes Blatt Papier mit den Liedertexten. Ganz klein prangt am rechten unteren Rand noch die Bergziege, das Logo der Wild Children³⁷⁶.

Persönlich – Verträumt

Little Juans Cd-Umschläge und Cd-Heftchen sind in sehr guter Qualität produziert und grafisch wie auch drucktechnisch hohen Ansprüchen entwachsen. Sie geben einen tiefen Einblick in das Privatleben der Musikerin und sind durchsetzt mit Zitaten, Geschichten und Fotos aus dem Leben Little Juans. Das Album Red Cloth, Green Flowers enthält ein ausklappbares Mini-Poster mit Bildern von Live-Auftritten der Band und der Überschrift „Ten Years Practice in Chinese Folk Music ...“. Auf der Rückseite befinden sich die Bandgeschichte, sowie eine Vorstellung der einzelnen Mitglieder der Band. Die Fotos zeigen das mit Pflanzen vollgestellte Wohnzimmer von Little Juan, oder die Musiker musizierend auf einer grünen Wiese, oder beim Proben³⁷⁷.



Abb. 7: Cd-Umschläge von Wang Juan und Little Juan

Wang Juans Album gibt sich stilistisch in verträumten Pastellfarben, mit unscharf fotografierten Blumen, einem Vogelschwarm, und selbst das Bild der Künstlerin mit einer Gitarre in der Hand ist relativ unscharf. Das Cd-Heftchen enthält ein von Wang Juan verfasstes Vorwort, in dem sie beschreibt wie sie sich auf dieses Album vorbereitete und wie sehr sie persönlich mit der Musik und den Texten zusammengewachsen ist. Abschließend finden sich einige Danksagungen und

³⁷⁶ Zhang Quan 2006: Long Journey

³⁷⁷ Little Juan 2008: Red Cloth, Green Flower

persönliche Worte an die Zuhörerschaft³⁷⁸. Von diesem Album gibt es zwei Versionen, eine davon wurde bei Rivermusic veröffentlicht.

Poetisch – Gekünstelt

Wan Xiaolis zweites Album, *It's Not As Bad As You've Imagined* ist äußerst aufwändig und professionell gestaltet. Das Cd-Heftchen ist ein Kunstwerk an sich, es gibt aber dadurch keinen Einblick mehr in das Privatleben des Künstlers, so wie es Wan Xiaolis erstes Album tat. Das Gefühl das dieses Cd-Heftchen vermittelt ist distanziert und dunkel, ebenso wie auch die Musik. Es besteht im Prinzip aus vier Teilen: dem Kartonumschlag, einem Büchlein mit den Cds, 10 Postkarten mit verschiedensten Motiven und einem ausführlichen Cd-Heftchen mit den Liedertexten. Grafisch und farblich ist alles aufeinander abgestimmt, das Motiv des roten Sonnenuntergangs z. B. ist immer wieder zu finden, oder auch die fliegenden Gänse. Diverse Bildbearbeitungsprogramme wurden exzessiv eingesetzt, es wirkt „gekünstelt“. Die Natürlichkeit und Nähe zum Publikum gehen verloren, ein Imagewechsel den Wan Xiaoli aufgrund seiner zunehmenden Popularität ohnehin anzustreben scheint. Eine weitere Besonderheit des Albums ist, dass die Texte in Chinesisch und auch in (einem relativ korrekten) Englisch abgedruckt sind³⁷⁹. Übrigens enthält das Album nicht nur eine Cd, sondern auch eine Dvd, ein Live-Konzert Wan Xiaolis in Beijings Künstlerviertel 798, die Hälfte der Dvd nimmt ein Konzert Su Yangs ein.



Abb. 8: Fotos von Wan Xiaoli
Gegenüberstellung des „alten“ mit dem „neuen“ Wan Xiaoli.
Links ein Foto aus Wan Xiaolis Debütalbum, das ihn beim Biertrinken während einer Konzertpause zeigt. Rechts davon ein Foto aus dem zweiten Album, auf dem das Image des „verträumten Poeten“ verfestigt wird.

³⁷⁸ Wang Juan 2008: In Distance

³⁷⁹ Wan Xiaoli 2006: *It's Not As Bad As You've Imagined*

Auch dessen Album *Wise And Virtuous* stellt ein Kunstwerk für sich dar und ist äußerst aufwändig gestaltet. Im Gegensatz zu Wan Xiaolis Album jedoch schlägt Su Yang natürlich in die Kerbe der traditionellen Volkskunst, anstatt in die der mysteriösen, urbanen Poeten. Das Album hält sich farblich an Gelb fest, eine Farbe die in China mit Erde und Heimat verbunden ist. Das ganze Cd-Heftchen, das nicht auf dünnem Papier sondern auf dickem Karton gedruckt und gut gebunden ist, ist illustriert mit comicartigen Bildern aus dem täglichen Leben; Bauern beim Pflügen, alte Leute beim gemeinsamen Tanz, ein blinder, bettelnder Erhu-Spieler, Arbeiter auf dem Weg zum (oder vom) Ölfeld usw. Eine Seite ist Live-Bildern gewidmet, die Su Yang auch privat mit seinen Freunden zeigt³⁸⁰.



Abb. 9: Details von Su Yang
Drei Ausschnitte aus dem Cd-Heftchen von *Wise And Virtuous*.

Mystisch – Chinesisch

Auf dem Album *Ten Positions* 十方 von Dongzi prangen vorne – neben dem Namen des Künstlers und des Albums – nur die zwei Augen Buddhas. Nach dem ersten Aufklappen findet man in tibetischer Schrift das Mantra „Om Vajrasattva Hum“ und ein kleines Bild seiner Mutter, die verstarb als Dongzi ein Säugling war. Darunter eine Widmung und Dankesworte an diejenigen Menschen, die ihn statt seiner Mutter großzogen. Im zweiten Klappenteil befinden sich ein Lotos mit der Titelauflistung und allen Mitwirkenden an diesem Album. Das ganze Cd-Heftchen ist auf dickem, braunem Karton gedruckt, was eine sehr bodenständige, einfache Ästhetik vermittelt. Die Liedertexte sind auf einem herausnehmbaren weißen Zettel abgedruckt³⁸¹.

³⁸⁰ Su Yang 2006: *Wise And Virtuous*

³⁸¹ Dongzi 2009: *Ten Positions*



Abb. 10: Details von Dongzi
Ausschnitte aus dem Cd-Heftchen von Ten Positions.

Li Jianbins Album präsentiert sich im Großformat. Sein im Interview angedeuteter Hang zum „Chinesisch-sein“ („chineseness“)³⁸² manifestiert sich ganz offensichtlich in diesem Album: Man sieht Li Jianbin in einem Weizenfeld, er trägt das für ihn typische, traditionelle Hemd, im Cd-Heftchen werden Langzeichen verwendet, und sein Geburtstag wird in traditioneller Form angegeben³⁸³. Neben den Texten enthält das Cd-Heftchen auch eine Widmung:

Gewidmet allem Erblühtem und Verblühtem.
只似一棵草木。献给所有的绽放与凋零。³⁸⁴

Überhaupt scheint Li Jianbin – im Gegensatz zu vielen anderen Folkmusikern – ein Gesamtkonzept von sich selbst als Künstler zu verfolgen, das er bis ins Detail ausgearbeitet hat. Dadurch erzeugt er ein Image, das sich von seiner Douban-Seite bis zu den Live-Konzerten durchzieht und von durchdachter Professionalität zeugt. So wurden bei den Konzerten z. B. seine Liedertexte ausgedruckt und vorab verteilt, die Flugzettel hatten denselben Stil und Design wie auch sein Album. Li Jianbin als auch Dongzi spielen in der Ästhetik ihres Album-Designs mit traditionellen chinesischen Elementen und Motiven.

Rau – Billig

Wan Xiaolis erstes Album beweist wiederum die These, dass Folkmusik die kostensparendste Musik der momentanen chinesischen Popkulturlandschaft ist, und auch keinen Hehl daraus macht, dies durch die Ästhetik ihrer Cd-Heftchen zu transportieren und es sich als Schild um den Hals zu hängen. „Billig“ gehört sozusagen zur Folk-Mythologie. Wan Xiaolis Debütalbum besteht aus einem dünnen Karton und

³⁸² Li Jianbin 28:23

³⁸³ Das sieht im Cd-Heftchen so aus: 辛亥年閏五月二十日生于甘肅蘭州

³⁸⁴ Li Jianbin 2009: The Life Of Plants And Trees

einem auf Glanzpapier gedruckten Cd-Heftchen. Obwohl die Herstellung dieses Cd-Heftchens wahrscheinlich summa summarum nicht viel billiger war als die von Dongzi, so deutet das Design auf „Minderwertigkeit“ hin: Alles ist (beinah unleserlich) mit Hand geschrieben, ein unklares Schwarzweißfoto eines Live-Auftrittes³⁸⁵ und Wan Xiaoli beim Biertrinken in einer Pause beim Konzert – das sind die „Besonderheiten“ dieses Cd-Heftchens³⁸⁶. Und trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – wurde aus diesem unscheinbaren Musiker, der seinen Anfang in der River Bar machte einer der populärsten Interpreten der Folkmusik-Szene.

Etwas „erwachsener“, aber dennoch chaotisch geben sich die Cd-Heftchen von Zhou Yunpeng, dem blinden Barden aus Shenyang. Eine Besonderheit seiner Alben ist, dass einige davon die Blindenschrift auf den Cd-Umschlag gestanzt haben. Vor allem das Design von Chinese Kids besticht auf den ersten Blick. Nach dem Öffnen der Cd springt einem sofort ein „Rage, rage against the dying of the light“ “怒斥，怒斥光明的消逝” ins Auge. Die scheinbar unsystematische Mischung zwischen Lang- und Kurzzeichen (zudem noch in beinah unleserlicher Handschrift), tragen zur chaotischen Unübersichtlichkeit des Album-Designs bei. Das bemerkenswerte an diesem Cd-Heftchen ist, dass Zhou Yunpeng dem Zuhörer tatsächlich einen Metatext im eigentlichen Sinne mitgibt und den Liedertexten Erklärungen und Hintergrundinformationen beifügt³⁸⁷. Dieser Metatext wird hier jedoch nicht näher erläutert, sondern direkt im Kapitel 3.4. in die Analyse und Interpretation seiner Lieder eingearbeitet.



Abb. 11: Cd-Umschlag und Detail von Zhou Yunpeng
Ausschnitte aus dem Cd-Heftchen von Chinese Kids.

³⁸⁵ Übrigens mit Zhang Weiwei am Akkordeon im Hintergrund.

³⁸⁶ Wan Xiaoli 2002: Go Here, Go There

³⁸⁷ Zhou Yunpeng 2007: Chinese Kids

3.3.3. Zusammenfassende Erkenntnisse

Die in den oberen Kapiteln beschriebenen Erkenntnisse berufen sich zum größten Teil auf die Feldforschung in China und der Analyse von anderen zur Verfügung stehenden Primärquellen. Zur besseren Übersicht und Verwertbarkeit der Erkenntnisse in der Conclusio, sollen „auditive“ und „visuelle“ Merkmale der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik getrennt betrachtet werden. Diese Merkmale sind als Primärquellen zu betrachten und dienen als Paratext für die Gedichtanalyse in Kapitel 3.4.

Auditive Erkenntnisse

Mit ihren bei Interviews, Gesprächen und auch Konzerten getätigten Aussagen versuchen sich die Folkmusiker zwischen der Volksmusik und der Rockmusik zu positionieren. Die Rockmusik wird als „musikalische Herkunft“ aus der Jugend der Musiker betrachtet, während die Volksmusik etwas ist, an das man sich zwar aus der Kindheit noch erinnert, aber erst wieder in gehobenem Alter zuwendet. Die musikalische Inspiration kommt laut Aussagen der Musiker nicht direkt von der Volksmusik an sich, sondern eher von der Lebensweise der einfachen Leute 老百姓. Etliche Musiker verbringen einige Zeit in den ländlichen Gegenden Chinas, aber zur Umsetzung der dort gesammelten Eindrücke brauchen sie eine urbane Umgebung. Das wirtschaftliche Dilemma in dem sich Musiker aller Sparten befinden, nämlich gekonnt den Spagat zwischen künstlerischer Authentizität und kommerziellem Erfolg zu spannen, scheinen sich die Folkmusiker dadurch zu entziehen, dass sie vorgeben, kommerzieller Erfolg (und der damit zusammenhängen Bekanntheitsgrad) sei ihnen unwichtig, und sie ihre ganze Kraft auf die Ehrlichkeit und Authentizität konzentrieren³⁸⁸.

Ein in der Folkmusik wenig angesprochenes Thema ist die Partei bzw. generell die Politik. Die Frage, wie politisch ein Weiß- bzw. Nichtwähler ist, mutet zwar im chinesischen Kontext absurd an, die Metapher behält jedoch ihre Gültigkeit. Auch diesem Dilemma wollen die Folkmusiker entgehen, indem sie behaupten, sich zwar nicht für Politik zu interessieren, aber sehr wohl negative Zustände und Erscheinungen in der Gesellschaft darstellen. Dazu gehören momentan vor allem Umweltprobleme,

³⁸⁸ siehe Kapitel 3.5.3.

womit sie sich nicht gegen die Partei stellen, sondern im Gegenteil komplett auf der „Green Life“-Welle der gesamten chinesischen Gesellschaft mitschwimmen. Schwieriger wird es bei Themen wie staatlich gefördertem Staudammbau und den damit zusammenhängenden Resultaten für Mensch und Natur.

Der später genauer erläuterte Diskurs um Wang Luobin – für den allgemeine Bewunderung herrscht – und das Urheberrecht scheint ebenfalls spurlos an der Folkmusik vorbei gegangen zu sein, nicht vorbei gegangen jedoch ist die allgemeine Zuwendung zu Buddhismus und zu Tibet, einhergehend mit der (oberflächlichen) Abwendung von amerikanischen Werten und damit auch (in geringerem Masse) eine verstärkte Rezeption der islamischen Welt.

Visuelle Erkenntnisse

Die fünf unter Kapitel 3.3.2. vorgestellten Stile sind selbstverständlich nur ein Bruchteil an Album-Designs die dargeboten werden. Einen einheitlichen Stil gibt es nicht, dennoch kann man anhand gewisser Indikatoren schon allein durch die optische Darstellung ein Album bzw. einen Künstler grob einem Musikstil zuordnen, oder ihn zumindest von anderen Stilen abgrenzen. Einige Alben der Folkmusiker sind sehr einfach und minimalistisch gestaltet, andere versuchen absichtlich „billig“ auszusehen. Viele Cd-Umschläge geben Einblick in das persönliche Leben der Musiker, oder stellen direkten Bezug zu kulturellen Eigenheiten, bzw. dem „Chinesisch-sein“ („chineseness“) her. Oft dargestellte Motive sind etwa Musiker bei Live-Konzerten, Musiker mit geschlossenen Augen oder in die Ferne schweifend, Landschaftsaufnahmen (vor allem offene, weite Felder oder Bäume) usw. Während sich durch einige Cd-Heftchen ein erkennbares Konzept zieht, sind andere sehr chaotisch und scheinbar planlos gestaltet. Anders als in der Rockmusik scheint das Spektrum an Plattenfirmen breiter zu sein, obwohl in absehbarer Zeit sicherlich 13th Month eine Monopolstellung eingeräumt werden kann. Anfangs veröffentlichten noch einige Musiker bei Badhead bzw. Modern Sky, jedoch mit der Zunahme von leistbarem Audioequipment sind die Musiker zunehmend unabhängiger von Plattenfirmen und bestimmen damit auch ihr Image und damit das Design ihrer Alben und Plakate selbst, wobei Printversionen von Plakaten in China ohnehin nicht so viel Bedeutung zukommt wie im Westen, da das Unterfangen in einer Stadt mit beinahe 20 Millionen Menschen flächendeckend Plakate aufzuhängen ein sinnloses Unterfangen zu sein scheint. Wichtiger ist die Distribution des Plakats über

das Internet, das die Folkmusiker seltsamerweise noch nicht für die (graphische) Darstellung ihrer Selbst nutzen. Die meisten besitzen nicht einmal eine eigene Homepage, sondern benutzen lediglich Douban und MySpace, die in ihrer graphischen Gestaltung nicht viel Spielraum lassen. Folgt man jedoch dem Beispiel Zhang Quans, so wird ein übermäßiger Fokus auf visuelle Kunst ohnehin als nicht-authentische Popmusik zugerechnet, was zählen soll ist die Musik.



Abb. 12: Cd-Umschlag und Cd von Zhang Quan

3.4. Gesungen

In diesem Kapitel wird versucht durch Übersetzung, Analyse und Interpretation der Liedertexte unter Einarbeitung der Interviews und aller empirischen Erkenntnisse und theoretischen Grundlagen von ca. 40 Liedern ein kongruentes Bild der Folkmusik in China zu beschreiben. Durch die Verwendung von Tags erübrigt sich eine augenscheinliche systematische Ordnungsreihung, da nach jeder Kategorie geordnet werden könnte. So könnte z. B. alphabetisch, chronologisch, inhaltlich, nach Tonart, Tempo, Herkunft, Album usw. geordnet werden. Um nicht dieser „systematischen Willkür“ zu verfallen, wurden die Lieder geordnet nach einem Begriff der ansonsten in der Akademie recht vernachlässigt wird, jedoch die Grundlage für alle Musik ist: Gefühl. Dazu war die exakte Kenntnis des Inhaltes und eben des vermittelten „Gefühls“ von Nöten. Den Lesern wird dies nur verständlich, wenn sie sich auf diese Vorgehensweise einlassen und dieses Kapitel lesen wie eine „Geschichte“. Das „narrative Erlebnis“ wird verstärkt, wenn man auf der beigefügten Cd die besprochenen Lieder parallel zur Lektüre anhört.

Der Übersetzung folgt jeweils eine Interpretation des Inhalts und die formale Analyse des Liedes, wie etwa Strophe, Refrain, sprachliche Ausdrucksmittel, Dialekte usw. Abschließend folgt eine musikwissenschaftliche Analyse von Rhythmus, Akkorden, Tempo, Gefühl usw., also den vorgestellten Analysekategorien, die hier mit dem ausgeweiteten Begriff Tags bezeichnet werden. So erfolgt die Analyse jedes Liedes entlang eines strengen, vorgegebenen Schemas: Erstens erfolgt eine Einordnung in die Wertewandel-Theorie³⁸⁹, geachtet wird dabei besonders auf folgenden Stichwörter:

- Zunehmende Individuation
- Materialistische Orientierung
- Rückkehr zu altertümlichen Überzeugungen
- Veränderung in der Familie
- Status der Frau
- Neue Vorbilder
- Von Gleichheit zu Differenzierung
- Neigung zu Risiken
- Trennung zwischen Privat- und öffentlichem Leben
- Rückgang des Sinozentrismus
- Verlagerung der Weltsicht
- Optimistische Zukunftssicht

Weiters erfolgt eine Analyse aufgrund der Tag-Methode, wobei unter anderen besonders auf folgende Merkmale Rücksicht genommen wird:

- Erscheinungsjahr, andere relevante Zahlen
- Informationen über den Musiker (Geburtsjahr, weitere Tätigkeiten, bevorzugter Schaffensprozess, Einflüsse, Herkunft usw.)
- Geographische Zuordnung, Einflüsse
- „Original“ oder „Volkslied“
- Musikalische Tags: Tonart, Rhythmus, Tempo, Instrumentierung
- Gefühl und sonstige relevante Informationen, Hintergrundwissen

³⁸⁹ Die Einordnung der Lieder in die Wertewandel-Theorie ist natürlich nur begrenzt möglich, da sich nicht alle der von Faure genannten Punkte direkt in der Folkmusik manifestieren bzw. nachweisen lassen. / siehe Kapitel 1.4.3.

- Gedichtanalyse inhaltlich (Liebe, Jugend, Ideale, Gefühle, Gedanken, Persönliches, Nostalgie, Natur, Umwelt, Reisen, Suche, Kritik, Gesellschaft, Politik, Erzählungen, Geschichten, Erlebnisse, Mystisches, Mantras, Poesie, Satire, Komödie usw.) und formal (Strophe, Refrain usw.)
- Mischformen aller eben genannter Analysekategorien

Ebenso wie es in anderen, mit dieser Arbeit vergleichbaren Publikationen üblich ist, erlaube ich mir einige Lieder zu kürzen und Wiederholungen bzw. irrelevante Dinge zu streichen. Natürlich wurde dabei versucht den Inhalt des Liedes nicht zu verfälschen oder Aussagen aus dem Kontext zu reißen und in einem anderen Licht erscheinen zu lassen als ursprünglich beabsichtigt.

3.4.1. Nostalgie und Heimat

Viele Lieder besingen die Heimat, die Erinnerung und Sehnsucht nach derselben. Diese nostalgisch-melancholisch angehauchten Texte sind geographisch oft im Nordwesten Chinas oder in der sogenannten Peripherie anzusiedeln. Vor allem die dortige Natur und Landschaft (wie etwa der Gelbe Fluss, die Steppen, das Lössplateau, die Berge usw.) werden oft beschrieben.

Yellow River Ballad

Erschienen ist Yellow River Ballad 黄河谣³⁹⁰ auf dem gleichnamigen Debüt-Album der Wild Children, das eine Live-Aufnahme von 1997 in Lanzhou ist. Im Cd-Heftchen wird weder Komponist noch Texter angegeben, auf dem Solo-Album von Zhang Quan jedoch wird Zhang Quan als Urheber beider genannt.

The water of the Yellow River is flowing nonstop,	黄河的水不停地流,
Flows through my home, flows through Lanzhou.	流过了家流过了兰州。
Faraway lover,	远方的亲人啊,
Listen to me singing the Yellow River Ballad.	听我唱支黄河谣。

³⁹⁰ Das Wort „Ballade“ im Titel gibt keinerlei Rückschlüsse auf Form oder Inhalt des Stückes, ganz entgegen des sich in der westlichen Literaturtheorie verfestigten Konzeptes von der Ballade als mehrstrophiges, erzählendes Lied. Das „Ballad“ in diesem Titel ergibt sich aus der (ebenfalls so von den Wild Children gewählten) Übersetzung von „Yao“ „谣“. Es beschreibt ein Lied, das in dieser Arbeit verwendete „Minyao“ „民谣“ beschreibt eine Musikrichtung. / siehe Kapitel 1.2.3.

Every day I walk without resting,
I walk through home, walk through Lanzhou.
The moonlight reflects on the iron bridge,
I sing towards the Yellow River.

日头总是不歇地走，
走过了家走过了兰州。
月亮照在铁桥上，
我就对着黄河唱。

Heyo ...
Sing my Yellow River Ballad.

嘿哟……
唱着我的黄河谣。

Every time I wake up,
I miss my home, miss Lanzhou.
Miss the fragrance of the scholar tree,
I miss my good girl.

每一次醒来的时候，
想起了家想起了兰州。
想起路边槐花儿香，
想起我的好姑娘。

The water of the Yellow River is flowing nonstop,
Flows through my home, flows through Lanzhou.
Vagabonds sing nonstop,
Sing my Yellow River Ballad.

黄河的水不停地流，
流过了家流过了兰州。
流浪的人不停地唱，
唱着我的黄河谣。

Heyo ...
Sing my Yellow River Ballad.

嘿哟……
唱着我的黄河谣。

In seiner populärsten – und am öftesten aufgeführten Form – bedient sich dieses Lied keiner Instrumente, lediglich (mindestens) dreier Stimmen, die die Melodie unisono vortragen. Erst im letzten Refrain schwenken zwei Stimmen aus, während eine die Hauptmelodie weitersingt, und verzieren diese mit ungewohnten Intervallen, vorzugsweise Quarten. Der Rhythmus ist sehr frei und hält sich schlichtweg fest an denjenigen Sänger, der die letzte Silbe hörbar singt, was in den Live-Konzerten meist Zhang Quan ist. Ebenso wie andere Lieder Zhang Quans bzw. der Wild Children ist das Lied im Laufe der Jahre um einen Ganzton nach unten transponiert und um einiges langsamer geworden. Yellow River Ballad steht in der direkten Tradition des Nordwestwindes und der geographischen Zuwendung zu den nordwestlichen Provinzen Chinas. Gewisse Wörter im Chinesischen vermitteln mehr als ihre ursprüngliche, eindeutige Bedeutung. Der Begriff „Allegorie“ kommt dabei dem in China verwendeten Begriff 意象³⁹¹ am nächsten, ohne jedoch kongruent zu sein³⁹². Die Wörter „Grosse Mauer“, „Gelber Fluss“ oder „Mondlicht“ haben mehr Bedeutung, vor allem kulturellen Aspektes 有文化意义的³⁹³, als das simple Phänomen das sie beschreiben. Insofern kann der Gelbe Fluss auch meist mit der chinesischen Zivilisation an sich gleichgesetzt werden. Das lyrische Ich dieses Liedes verspürt ein Gefühl von Heimweh, einer

³⁹¹ Liu Haixia 2003: 52 / Liu Haixia 36:05

³⁹² Die in Wörterbüchern gefundenen Übersetzungen sind unbefriedigend: „Bild“ bzw. „bildliche Darstellung“ scheinen schlichtweg zu wenig, und „künstlerischer Gehalt“ schränkt den Begriff auf die Kunstwelt ein.

³⁹³ Liu Haixia 37:11

Sehnsucht nach dem Gelben Fluss, dem eigenen Zuhause, den vertrauten Gerüchen und Menschen. Hier wird eine Konnotation zwischen Heimat und dem Gelben Fluss hergestellt. Verwendet man die allegorische Bedeutung des Gelben Flusses, dann beschränkt sich die Sehnsucht nicht nur auf den geographischen Platz, sondern auch auf ein kulturelles Element. Genauer definiert als Heimat wird hier Lanzhou, die einzige Verbindung zwischen dem Sänger und Lanzhou ist eben der Gelbe Fluss. Er wird damit einerseits zur Verbindung zweier geographisch voneinander getrennten Plätzen, andererseits wird auch eine Verbindung zur Vergangenheit symbolisiert.

Grew Up In Yinchuan

Der autobiographische Text von *Grew Up In Yinchuan* 长在银川 stammt von Su Yang, ebenso die Musik. Das Lied ist auf seinem Album *Wise And Virtuous* erschienen.

My home is beside Tongxin road,
There are my Dad and Mum.
The water of the Yellow River is flowing far away,
The blowing sand accompanies me while growing up.

我的家住在同心路边上，
那里有我的爹和娘。
黄河的水呀在远方流淌，
风沙伴我在成长。

I ask my parents: "Where do we come from?"
With unknown background, we come to the borderland.
Life is simple, every year the same,
Happiness always just lies ahead.

“从哪儿来呀？”问我的爹娘，
来历不明到边疆。
生活太简单，年年都这样，
幸福总是在前方。

The weeds beside the road are growing without end,
Together we welcome the sunlight.
Summers are always empty,
I am walking on the small roads.

路边的野草不停地长，
伴我一起迎接阳光。
还有那夏天空荡荡，
我走在小路上。

Spring comes again, Autumn goes again,
This city is different from before.
Girls are pretty, roads are wide,
Winter is still boundless.

春天又来呀秋天又往往，
这城市已经不一样。
姑娘们漂亮，马路也宽敞，
冬天还是野茫茫。

The weeds beside the road are growing without end,
Together we face the sunlight.
Summers are always empty,
I am walking on the main roads.

路边的野花不停地长，
伴我一起迎接阳光。
还有那夏天空荡荡，
我走在马路上。

I can't see the rain, I see the hopes here,
I am walking on the old roads.
I'm the bird which flies quickly in the desert,
Flying above the fields.

看不见雨阿，看这的希望，
我走在老路上。
我就是沙中疾飞的鸟儿，
飞在那原野上。

Anfangs wird die Stimme nur von einem Schlaginstrument und einer gezupften Gitarre begleitet, teilweise singen Su Yangs Mitmusiker die zweite Stimme, erst nach der

dritten Strophe setzt ein Bass und ein leichtes Schlagzeug ein. Doch im Laufe des Liedes entwickelt sich ein Crescendo, bis zum Schluss die gesamte Band in voller Besetzung mitspielt. Dieses Lied hat keinen Refrain, es ist eine durchgehende Geschichte, lediglich die letzten zwei Zeilen werden – unterbrochen von einem Solo – öfter wiederholt. Yinchuan ist die Hauptstadt des autonomen Gebietes der Hui-Minorität, Ningxia 宁夏回族自治区. Ebenso wie Lanzhou liegt auch Yinchuan direkt am Gelben Fluss, jedoch etwas weiter nördlich und nicht komplett von Bergen umgeben. Wieder wird der Gelbe Fluss als Synonym für Heimat betrachtet, zusätzlich dazu (und das findet man in Su Yangs Liedern oft) wird aber auch eine nostalgische Beziehung zum Wüstensand und der Steppe gepflegt. In der zweiten Strophe wird die „Einfachheit“ besungen; wie man von „Stadtkindern“ oft hört, wird das Landleben gerne als idyllisch und schön dargestellt, die harten Arbeitsstunden am Feld und viele weitere Nachteile des bürgerlichen Daseins werden dabei ignoriert. In der dritten Strophe geht der Protagonist noch auf kleinen Straßen, später geht er auf einer größeren Straße, vielleicht weg von zu Hause. Noch später jedoch geht er wieder auf den alten Wegen. Aus „klein“ wurde „alt“. Das Gehen auf diesen Straßen beschreibt die Lebensgeschichte des lyrischen Ichs und ist metaphorisch zu verstehen. Der romantisierte Mythos des Weggehens und wieder Heimkehrens, der Wiederfindung zu den eigenen, persönlichen Wurzeln ist hier das Leitmotiv.

Nilka Town

Text und Musik von Nilka Town 尼勒克小镇 stammen von Zhang Zhi. Es ist bisher noch auf keinem Album erschienen.

From here always just keep on walking straight ahead, Pass a grassland, Then cross a river, Then you can see a little Town.	从这一直一直一直往前走, 越过一片草原, 再趟过一条大河, 你就看见一座小镇。
The name of the little town is Nilka. Maybe you will never arrive there. Because on the road a fox will kidnap you, Or wolves will eat you.	小镇的名字叫尼勒克。 你也许永远无法到那儿。 因为在路上会被狐狸拐跑, 又或者会被狼叼走。
Of course, if you make it to there, You cannot come back. A girl will steal your heart, A Lama will take your soul.	当然如果你是到了那儿, 也就再也回不来。 姑娘会把你的心儿偷走, 喇嘛会把你的魂儿拿走。

Your body got trapped in the blue sky and green grass,	你的身体陷在蓝天草地,
Trapped in the bazaar, which is busy with people.	陷在人来人往的巴扎里。
A girl will steal your heart,	姑娘会把你的心儿偷走,
A Lama will take your soul.	喇嘛会把你的魂儿拿走。

Nilka ist eine Stadt im kasachischen autonomen Bezirk Ili 伊犁哈萨克自治州 im Nordwesten Xinjiangs. Zhang Zhi hat eine starke persönliche Bindung zu diesem Ort. Auch dieses Lied kennt keinen Refrain, es ist eine Geschichte. Dieser Aufbau ist die Regel bei den chinesischen Folkmusikern. Man kann hier jedoch in der letzten Strophe eine Ähnlichkeit zu einem Refrain erkennen, da er öfter wiederholt wird, auch das Abhandenkommen des Herzens und der Seele kommt öfter vor. Das Lied lebt von seiner komischen Einfachheit und leicht eingehenden Rhythmik (im 3/4-Takt), Melodik und Akkordprogression (die lediglich Tonika, Subdominante und Dominante umfasst). Die humorvolle Note dieses Liedes könnte allerdings auch an der Persönlichkeit Zhang Zhis liegen, der es schafft den banalsten Aussagen eine sympathische Komik hinzuzufügen, und auch sonst ein „sonniges Gemüt“ hat und sich von negativen Gedanken fernhält bzw. versucht, sie so schnell wie möglich zu vergessen³⁹⁴. Dieses Gefühl kommt auch in seiner Musik zum Ausdruck. Der Text handelt von einem realen Ort, Nilka, jedoch um diesen Ort werden unwahrscheinliche Geschichten gesponnen die wie ein Märchen anmuten. Mit der relativ einfachen Richtungsangabe würde man dieses Städtchen wahrscheinlich nicht finden, aber es ist auch nicht so wichtig, denn auf dem Weg läuft man ohnehin Gefahr von wilden Tieren gefressen zu werden. Und selbst wenn man dort ankommt, so kann man die Stadt nie mehr verlassen, weil man sich einerseits gewiss in ein Mädchen verlieben wird, andererseits gewiss mit einem Guru³⁹⁵ den Buddhismus erlernen wird. Und das ist noch nicht alles, denn auch die unglaubliche Schönheit der Landschaft lässt einen nicht mehr los, ebenso wenig wie der lebhafte Basar in der Stadtmitte. Die beschriebenen Umstände sind gekennzeichnet von einer Sehnsucht nach dem einfachen, natürlichen Leben, doch auch einem gefährlichen, und sogar lauten Leben. Es geschieht trotzdem eine Abgrenzung zum Stadtleben, denn die Gefahr ist nicht, vom Auto überrollt zu werden, sondern von Wölfen gefressen zu werden, die Lautstärke geht nicht auf Baustellen und Hupen zurück, sondern auf das lebhafte Treiben auf dem Basar, und wenn man alle dem überdrüssig wird, so weist gewiss der Guru einen Ausweg. Auffallend ist hier die Erwähnung des Fuchses: in der

³⁹⁴ Diese Erkenntnis beruht auf persönlichen Beobachtungen und Gesprächen mit Zhang Zhi.

³⁹⁵ „Lama“ ist die tibetische Aussprache dieses aus dem Sanskrit stammenden Wortes, es bedeutet „religiöser Meister“ bzw. „Lehrer“.

klassischen chinesischen Literatur werden Literaten häufig von „Fuchsfeen“³⁹⁶ verführt, und auch hier wird eine Verbindung zwischen einem Fuchs (der einen auf dem Weg entführt) und einer Frau (die einem das Herz stiehlt) hergestellt. Somit würde dem Guru die Position des Wolfes zufallen, der einem die Seele raubt.

3.4.2. Das unstete Wanderleben

Dies scheint sich in der Realität nicht so stark zu manifestieren als in den Liedern angedeutet, da sich der Großteil der Musiker zum größten Teil des Jahres in einer städtischen Umgebung aufhält. Verglichen jedoch mit „sesshaften“ Büroangestellten ist die Reisefreudigkeit der Musiker natürlich sehr groß, da oft Konzerttourneen bestritten werden, der Lehrer bzw. die Familie in der „Heimat“ (Nordwestchina bzw. Xinjiang) besucht wird, und auch einfach Reisen zum Kennenlernen neuer Kulturen unternommen werden. Die Musiker betrachten sich selbst nicht als Nichtsnutze, sondern lieber als Vagabunden³⁹⁷. Obwohl sich Faure mit der „Neigung zu Risiken“ wohl eher an eine Wertevorstellung im wirtschaftlichen Kontext bezieht, so ist dies im Prinzip keine Neuheit, sofern man die Reisefreudigkeit der Musiker als „Risiko“ betrachtet, abenteuerlich ist dieser Lebensstil auf jeden Fall.

Do You Know?

Der Text und auch die Musik zu *Do You Know?* 你可知道? stammen von Zhang Quan³⁹⁸. Das Lied findet sich auf den Alben *Incantation* und *In The Loft* von den Wild Children, sowie auf Zhang Quans Solo-Album *Long Journey*.

You say the azaleas on the mountain are red,
Do you know for how many years they've been growing?
You ask that passing rider on the road,
How many rivers has he crossed?

你说那山上的杜鹃花儿红,
你可知道它长了多少年?
你问那大路上骑马走过的人,
趟过的河他有多少?

You hear the cry of the cuckoo that is flying by,
Do you know where his home is?
You guess, the person from the faraway Beijingli village,
How many roads has he passed?

你听那飞过的杜鹃鸟儿叫,
你可知道它家在哪里?
你猜那远方背井离乡的人,
走过的路他有多少?

³⁹⁶ Dazu mehr bei Wan Xiaolis Lied *Fox*.

³⁹⁷ Die chinesische Aussprache ist ähnlich, die Zeichen jedoch verschieden: Liumang 流氓 birgt eine negative Konnotation in sich, während Mangliu 盲流 ein neutraler Ausdruck ist. / Zhang Quan 14:30

³⁹⁸ Zhang Quan 30:50

Dieses Lied hat keinen Refrain, nur zwei Strophen, die aber keine Geschichte erzählen sondern Gedanken und Eindrücke aneinanderreihen. Auffallend in diesem Lied ist das von Wild Children oft verwendete Spiel mit dem Triolischen: indem über mehrere Takte die Viertelnoten in Triolen umgewandelt werden, wird der Eindruck einer Rhythmusverschiebung geweckt, die komplexer anmuten mag als sie eigentlich ist. Nichts desto trotz, die Kenntnis dieses musikalischen Stilmittels ist nicht allen Musikern zu Eigen, und die oberflächliche „Primitivität“ der Musiker wird widerlegt durch fundiertes, praktisch angewandtes, musiktheoretisches Wissen. Die Verwendung dieses Triolen-Elements wurde im Laufe der Jahre immer natürlicher und flüssiger. Während die Aufnahme von In The Loft der Bass und die Djembe noch recht rau und kantig die Betonungen setzen, sind die neueren Aufnahmen um einiges geläufiger und zeugen von jahrelanger musikalischer Praxis und Übung. Die instrumentalen Zwischenstücke werden von der Mundharmonika gespielt. Dieser Text wurde mit Zhang Quan bei seinem Interview persönlich erörtert, er verwies auf zwei elementare Begriffe des Liedes: Azalee und Kuckuck, die beide im Chinesischen die gleichen Zeichen 杜鹃 enthalten. Das interessante an der Azalee ist, dass sie ein immergrüner Strauch ist, womit die Frage nach wie lange sie schon blüht schwer zu beantworten ist. Die Frage nach dem Heim des Kuckucks ist ebenso absurd, da der Kuckuck selber kein Nest hat, sondern das anderer Vögel benutzt³⁹⁹. Diese Anschauungen Zhang Quans entsprechen beide biologischen Tatsachen, die jedoch etwas komplexer sind als die hier genannten Simplifizierungen⁴⁰⁰. Zhang Quan sieht sich selbst als Kuckuck, der die „Nester“ seiner Freunde bewohnt: das Interview in Hangzhou wurde in der Wohnung seines Freundes durchgeführt, in Beijing lebte er bei Guo Long usw.

Gone

Gone 走了 stammt vom einzigen Studioalbum der Wild Children, Incantation, wo weder Komponist noch Texter angegeben ist.

³⁹⁹ Zhang Quan 30:45

⁴⁰⁰ Danke an Philipp Kirschner.

The flowers on the mountain,
You blossom by yourself, grow by yourself,
You also falter by yourself.
The flowers on the road,
You walk by yourself, sing to yourself,
You also look around yourself.

山上的花儿，
你自己开自己长，
你就自己摇晃。
路上的人儿，
你自己走自己唱，
你就自己张望。

The sorghum of autumn,
The train that is climbing the hill is going far away.
Your kindhearted girl,
Is sitting in someone else's lap,
Slowly burying the things of the past.

那些秋天的高粱，
爬上山岗那面的火车走向远方。
你那善良的姑娘，
坐在别人的怀里，
慢慢把往事埋葬。

Look, there is no light in the sky,
Look, the homeland you once loved.
Remember the pain on your mother's face,
Tomorrow's road is still long.

看看天空没有光亮，
看看昨天爱过的故乡。
想起妈妈脸上挂满悲伤，
明天的路还长。

Dieses Lied besitzt ebenso einen linearen Verlauf und kennt keinen Refrain. Sehr gut hört man hier die Skordatur der Gitarren von Zhang Quan und Little Suo heraus, bei denen die G-Saite auf F# gestimmt wurde⁴⁰¹. Mit 7:30 Minuten ist das Lied sehr lange, vor allem wenn man bedenkt, dass es nur aus zwei Akkorden besteht, die die meiste Zeit wiederholt werden. Während der zweiten Strophe ändern sich die Akkordfärbungen und die Basslinie geringfügig. Nachdem die erste und zweite Strophe zwei Mal gesungen wurden, spielt eine Gitarre ein kleines Solo, dem ein choralartiger, dreistimmiger Intonationsteil folgt, der an buddhistische Tempelgesänge erinnert. Das Lied endet abrupt. Dies ist ein für Wild Children typisches Lied, es baut nicht nur auf Inhalt auf, sondern auf sprachliche Schönheit, die inhaltliche Aussage wird zurückgenommen ob der Wucht der verwendeten Worte. „Die Blumen auf dem Berg“ sind ein beliebtes und oft verwendetes Motiv in der nordwestlichen Blumenlieder-Musik. Ein Vergleich zwischen Blumen am Berg und umherziehenden Menschen, eine Verbindung zwischen der Hirse des Herbsts und einem enttäuschten Mädchen auf dem Schoss einer anderen Person, der lichtlose Himmel (eine poetische Umschreibung für Dunkelheit), die früher geliebte Heimat, das schmerzverzerrte Gesicht der Mutter und der lange Weg der noch vor einem liegt – all diese Aussagen malen ein Bild vor den Augen des Zuhörers, sie erzeugen eine dunkle Atmosphäre des Verlassens, der Entfernung und der Einsamkeit, die durch die musikalischen Ausdrucksmittel untermauert wird.

⁴⁰¹ Zhang Quan im Gespräch

Incantation

Text und Musik werden der gesamten Band Wild Children zugeschrieben.
Incantation 咒语 stammt vom gleichnamigen Album.

I saw them coming.	我看见他们来了。
I saw them going.	我看见他们走了。
I have no eyes, I have no place.	我没有眼睛，我没有地方。
I have no wings, I have no direction.	我没有翅膀，我没有去向。
I have no sunlight, I have no ideals.	我没有阳光，我没有理想。
I have no clothes, I have no hope.	我没有衣裳，我没有希望。

Dieses Lied enthält einen Zwischenteil, bei dem sie Sologitarre wirklich ihrem Namen gerecht wird und ein Solo zum besten gibt, das zwar nicht improvisiert, jedoch jedes Mal recht frei interpretiert zu sein scheint. Wie in vielen Wild Children-Liedern werden hier Ideale angesprochen, ein oft besungenes Thema. Auch sieht sich der Protagonist des Liedes ein wenig als „Fels in der Brandung“. Menschen kommen und gehen (auch eine beliebte Allegorie, nach der Wan Xiaoli gleich sein ganzes Debütalbum betitelt), nur der Protagonist hat eine gewisse Konstanz. Opportunismus ist in der Folk- wie auch in der Rockmusik ein absolutes Tabu-Verhalten. Eine Nebenwirkung dieser starken persönlichen Haltung jedoch ist die gesellschaftliche Ausgeschlossenheit. Das lyrische Ich gleicht einem Bettler, dem reale Dinge (Augen, Kleidung), als auch un reale bzw. metaphorische Instanzen (Flügel, Sonnenlicht, Platz) sowie gedankliche Elemente (Hoffnung, Ideale, Richtung) schlichtweg fehlen. Wie auch das nächste Lied ist dieses Lied durchzogen von Melancholie und Sentimentalität.

Go West

Go West 上西天 stammt von Zhu Fangqiong und erschien auf dessen gleichnamigen Album.

Life is a sentimental dream, Yesterday left neither trace nor track. Life is just the mistake of my birth, God gave me suffering.	生活是一场伤感的梦， 昨天已经无影无踪。 生命只是我出生的错， 上帝把痛苦交给我。
I hate this monotonous and repressed life, What else can I do except this? I only can play the guitar and sing songs, I just can live tenaciously.	我讨厌这单调压抑的生活， 除此以外我还能怎么做？ 我只能抱着吉他唱歌， 我只能顽强地活着。

Hey, go west with me,
Baby, hold me!

嘿，跟我上西天，
贝贝，抱紧我！

Hier finden sich zwei Strophen und ein Refrain der öfter wiederholt wird. In Zhu Fangqions Musik ist es aufgrund seiner eigenartigen Spielweise der Gitarre schwierig Harmonien zu konstatieren, da er Terzen vermeidet⁴⁰², was der Musik ein sehr mystisches, eher in den Moll-Bereich abrutschendes Timbre verleiht. Er verwendet auch Flöten und eine Vielzahl von verschiedensten Schlaginstrumenten. Die erste Strophe wird in einer Art rezitiert, die zwischen Singen und Sprechen angesiedelt ist, begleitet nur von einer Gitarre. Der Refrain wird oft wiederholt, wobei die Instrumentierung zunehmendes dichter wird, vor allem werden zusätzliche Stimmen und Effekte hinzugefügt. Der schreiende Charakter 呐喊性 des Liedes erinnert an die Blumenlieder-Musik⁴⁰³. Der „Westhimmel“ „西天“ hat in der chinesischen Mythologie eine Vielzahl von Bedeutungen. Im Buddhismus wird damit das Paradies im Westen beschrieben, es ist auch eine alte Bezeichnung für Indien, dem Ursprungsland des Buddhismus. Als das „Reine Land des Buddha Amithaba“ „阿弥陀佛菩萨净土“ entspricht es dem buddhistischen Konzept des Paradieses 极乐世界, doch im modernen Sprachgebrauch wird damit ebenso das (christliche) Paradies generell gemeint. Somit ist „in das Paradies eingehen“ auch eine Metapher für das Ableben eines Menschen. Es birgt aber auch noch andere Konnotationen, etwa springt die legendäre „Reise nach Westen“ 《西游记》⁴⁰⁴ in den Sinn, im heutigen Kontext könnte auch die „Flucht“ in die westlichen Industriestaaten damit konnotiert werden. Jedoch beziehen sich die Strophen nicht direkt auf dieses „Go West“. Die erste Strophe ist ein Beklagen über das Leben an sich, das „Leben als Fehler der Geburt“ zu bezeichnen ist selbst in der allgemein melancholischen Folkmusik an Negativität unübertroffen. Die zweite Strophe beschreibt etwas handfester worum es dem lyrischen Ich geht, das eine sehr ablehnende

⁴⁰² Diese Art von Akkorden werden „Powerakkorde“ genannt. Sie bestehen nur aus dem Grundton und der Quinte. Der Begriff leitet sich her vom englischen „power chord“ und beschreibt eine Spieltechnik auf der Gitarre, bei der durch Weglassen der Terz keine eindeutige Zuordnung zu Dur- oder Moll-Harmonik möglich ist. Powerakkorde sind ansonsten eher im Bereich der Rock-, Punk- und Metal Musik angesiedelt, jedoch auch in der Volksmusik Chinas sind sie üblich, da diese ursprünglich die kleine Mollterz aufgrund der vornehmlich verwendeten pentatonischen Skala nicht benutzte, und sich auch keine Akkorde im Sinne der westlichen Dur-Moll Harmonik herausbildeten.

⁴⁰³ Liu Haixia im Gespräch

⁴⁰⁴ Ein Roman der in der Ming-Dynastie 明朝 von Wu Cheng'en 吴承恩 geschrieben wurde. Er handelt vom Mönch Xuanzang 玄奘, der – begleitet unter anderem vom Affenkönig Sun Wukong 孙悟空 – nach Indien reist um buddhistische Schriften nach China zu bringen.

Haltung zum Leben hegt, jedoch im Musizieren eine gewisse Erleichterung zu finden scheint. Der Refrain bittet eine weitere Person, mit ihm dieses Leben zu verlassen.

Vagabond

Text und Musik zu Vagabond 流浪者 stammen von Zhang Zhi. Dieses Lied wurde noch auf keiner Cd Zhang Zhis veröffentlicht, aber auf einer Kompilation der Zeitschrift „Popular Music“ 《通俗歌曲》.

I never knew you,
Just like I never knew myself.
So I'm walking without stopping,
So I'm searching without stopping.

我从来都不认识你,
就像我从来都不认识我自己。
所以我不停地走,
所以我不停地找。

The sun rises and falls,
The lover came, and she went away again.
So I'm walking without stopping,
So I'm searching without stopping.

太阳升起来又落下去,
爱人来了她又走了。
所以我不停地走,
所以我不停地找。

Die jeweils letzten beiden Verse der Strophen können als Refrain betrachtet werden. Der relativ kurze Text wird öfters wiederholt, bis das Stück eine Länge von beinahe 6 Minuten erreicht. Durch Einsatz von Dynamik, verschiedenen Gesangsstilen und Instrumentalzwischenteilen bleibt das Lied recht kurzweilig. Vor allem der in Moll gehaltene Dombra-Teil mit seiner stetig aufsteigenden Sekunde sticht als besonders mächtig, ja schon fast bedrohlich hervor und steigert die Spannung des ansonsten ruhigen, melancholischen Stückes. Die Suche nach sich selbst ist in der chinesischen Folkmusik ein weitverbreitetes Thema. Der Protagonist dieses Liedes meint, durch Wandern sich selbst finden zu können. Dem Umherziehen wird hier selbst vor einer Beziehung Vorzug gegeben, ebenso wie die Sonne auf- und untergeht kommt und geht auch die Liebe. Die Methode des Umherziehens ist auch in der Realität weit verbreitet und wird in Interviews, Gesprächen und anderen Liedern immer wieder erwähnt. Das Wanderleben ist ein wichtiger Bestandteil der Suche nach sich selbst. Eine optimistische Zukunftssicht kann man in den Folkmusik-Texten fast nie nachweisen, auch dieses Lied gibt sich der Zukunft gegenüber eher ungewiss.

Sikenashka (Vagabond)

Im Cd-Heftchen von In The Loft wird Sikenashka 流浪汉 als Volkslied aus Xinjiang 新疆民歌 ausgewiesen, laut Zhang Weiwei ist es ein Zigeunerstück⁴⁰⁵.

I'm a vagabond,
I travelled through the whole country.
I'm a vagabond,
I can't travel all the small and big roads.
Ridden a horse to Tibet,
Then took a train to Yunnan.

我是一个流浪汉，
全国各地都走遍。
我是一个流浪汉，
大街小巷，我走不完。
骑上了马儿去西藏，
坐上了火车我去云南。

Cherries are tasty, but they are difficult to plant,
Girls are pretty, but I have problems to open my mouth.
Cherries are tasty, but they are difficult to plant,
Girls are pretty, but I can't entice them.
A kind-hearted girl likes me,
But without a job, I fear that I can't afford to be with her.

樱桃好吃，树难栽，
姑娘好看，我口难开。
樱桃好吃，树难栽，
姑娘好看，我挂不过来。
好心的丫头子看上了我，
可是我没有工作，害怕养不活。

Girl, girl, where are you?
I think of you when I play the guitar.
Girl, girl, don't worry,
I ask a painter to paint you.
Paint you on this guitar,
When I hug the guitar I'm hugging you.

姑娘姑娘你在哪里？
弹着吉他我想起你。
姑娘姑娘你别着急，
请个画家，我画下你。
把你画在那吉他上，
拥抱着吉他我拥抱你。

People say that the streets of Beijing are wide,
It takes me half an hour to get to the other side.
People say that the girls of Beijing are pretty,
But without being registered, I am still a penniless vagabond.
The buildings of Beijing are tall and huge,
I can only live on the ground.

人说北京的马路宽，
半个小时我到对面。
人说北京的姑娘好，
可是我没有户口，还是个穷光蛋。
北京的楼房高又大，
我只能住在那地下面。

Am Gitarrenintro vermag man einen gewissen Einfluss der Rockband Nirvana erkennen: das in Powerakkorden intonierte Schlagmuster lehnt sich an einen Rockrhythmus mit der Betonung auf der ersten, der vierten und der siebten Achtel im Takt an. Erst bei der einsetzenden Strophe wird der rhythmische Effekt umgekehrt, ein rudimentärer Wechselbass im 2/4-Takt mit Zwischenschlägen wird gespielt. Die verwendeten Akkorde sind auch aus der Klezmer-Musik bekannt und lassen sich aus dem Tonvorrat der harmonisch Moll-Skala herleiten, die zentralasiatischen Turkvölkern bekannt sein dürfte, in der chinesischen Pentatonik jedoch nicht verwendet wird. Es handelt sich um vier Strophen, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben – außer dass alle darin geschilderten Umstände dem Leben eines Vagabunden entstammen. Während Zhang Zhis Vagabond sich eher um die innere Gefühlswelt und

⁴⁰⁵ Zhang Weiwei im Gespräch

der Suche nach dem eigenen Ich dreht, suchen die Wild Children oberflächlich gesehen nach geographischen Plätzen, selbst nach Yunnan und Tibet verschlägt es sie; sie enden aber zum Schluss wiederum in Beijing. Die Verbindung zwischen einer Gitarre und der Geliebten ist sowohl der westlichen als auch chinesischen Folkmusik nicht fremd. Oft verbunden mit dem unsteten Wanderleben eines Musikers, bei dem die Geliebte zurückgelassen werden muss, wird die Gitarre gewissermaßen zum „Ersatz“, sie ist auch ein Versprechen, treu zu bleiben und sich in der Abwesenheit nur der Musik zu widmen. Die letzte Strophe spricht (das zu Ende der zweiten Strophe schon angekündigte) Thema an, dass sich der mittellose, vagabundierende Musiker trotz aller gegenseitiger Liebe es nicht leisten kann mit einem Mädchen zusammen zu sein. Dabei sind natürlich Ausgaben gemeint, die für ein gemeinsames Zusammenleben und dem eventuellen Aufziehen von Kindern entstehen. Dieses Problem ist in China relativ schwerwiegend, auch das später behandelte *Buy An Apartment* behandelt dieses. Viele junge Männer können es sich nicht leisten mit einem Mädchen zusammen zu sein, da deren Ansprüche stetig wachsen, und sie daher lieber – man siehe auch weiter unten Wan Xiaolis Lied *Hoodlum* – mit älteren, reicheren Männern zusammen sind. Der seit der Öffnung vollzogene Wertewandel hin zum Materialismus wird durch dieses Problem deutlich sichtbar. Wiederum wird mit diesem ein gesellschaftliches Problem angesprochen, das wahrscheinlich nicht die direkte Intention des Texters war, jedoch sich „ganz natürlich“ ergeben hat. Diese natürliche, vom Autor meist nicht beabsichtigte Vielschichtigkeit von Liedertexten ist eine Eigenart der Volksmusik. Die Aussage eines Liedes erschließt sich von Individuum zu Individuum, von Interpretation zu Interpretation und von Zeit zu Zeit immer wieder neu.

Cinema For The Blind

Text und Musik für *Cinema For The Blind* 盲人影院 stammen von Zhou Yunpeng. Das Lied wurde auf seinem Erstlingswerk *Quiet Like A Lost Breath* sowie dem Album *Fried Bitter Melon* veröffentlicht.

This is a cinema for the blind,
There is also a cinema for the blind.
The movie screen is full with wet ears,
Listen to how the Black Ant King tells a story.

这是一个盲人影院，
那边也是个盲人影院。
银幕上长满了潮湿的耳朵，
听黑蚁王讲一个故事。

There is a child, at the age of nine he went blind,
Most of the time he's in the cinema for the blind.
From morning until the evening listening to those movies,
The parts he doesn't understand he fills with his imagination.

有一个孩子，九岁时失明，
常年生活在盲人影院。
从早到晚听着那些电影，
听不懂地方靠想象来补充。

He imagines that he learned to play guitar,
He learned to sing songs, and write poems.
With the guitar on his back he traveled everywhere,
Busking on the street and playing in Bars.

他想象自己学会了弹琴，
学会了唱歌，还能写诗。
背着吉他走遍了四方，
在街头卖艺，在酒吧弹唱。

He went to Shanghai, Suzhou, Hangzhou,
Nanjing, Changsha and also Kunming.
The desert of Tengger, the Gobi of Alxa,
The grasslands of Nagqu and the holy city of Lhasa.

他去了上海、苏州、杭州、
南京、长沙还有昆明。
腾格里的沙漠阿拉善的戈壁，
那曲草原和拉萨圣城。

He loved a girl, but the girl didn't love him,
He hated a girl, that girl also hated him.
He stayed up all night, drinking, singing and shouting,
Lalala ...

他爱过一个姑娘，但姑娘不爱他，
他恨过一个姑娘，那姑娘也恨他。
他整夜整夜的喝酒，朗诵着号叫，
啦啦啦……

He contemplates about if god exists or not,
He contemplates about Lu Xun and Chinese people's inertia.
He's more and more confused, less and less knows about the end,
Can't find a way, is hopeless and goes crazy.

他想着上帝到底存在不存在，
他想着鲁迅与中国人的惰性。
他越来越茫然，越来越不知所终，
找不到个出路要绝望发疯。

At the end he went back to the cinema for the blind,
Sitting on his usual seat and listening to those films.
All around him the seats seethe,
Just like a tide flooded the sky.

他最后还是回到了盲人影院，
坐在老位子上听那些电影。
四面八方的座椅翻涌，
好像潮水淹没了天空。

Obwohl Zhou Yunpeng (der mit dem Protagonisten des Liedes gleichgesetzt werden kann) hier, ebenso wie Wild Childrens Vagabond, vom Reisen spricht, so geht es doch eher um die persönlichen Erlebnisse des Musikers, nicht so sehr um das Vagabundieren an sich. Das Lied ist autobiographischen Inhalts, daher auch eine Geschichte ohne Refrain. Ebenso wie bei anderen Liedern Zhou Yunpengs fällt hier das verwendete Keyboard auf, das entgegen allen Konventionen der Folkmusik eingesetzt wird. Ob Zhou Yunpeng dies aus Provokation oder aus persönlichen, ästhetischen Vorlieben macht bleibt leider vorerst verschlossen, da auch mit Ihm kein Interview durchgeführt wurde. Nach der ersten Strophe wird schlichtweg der Werdegang Zhou Yunpengs beschrieben, wie er im Alter von 9 Jahren sein Augenlicht verlor, wie er musizieren erlernte, wohin er reiste, seine Liebesgeschichten usw. Nun denkt er nach über Gott, über Lu Xun, über die Chinesen usw. Doch da er keine Antworten findet, kehrt er doch in das Kino für Blinde zurück, und sitzt dort auf seinem alten Platz. Es fällt eine gewisse inhaltliche Ähnlichkeit mit Grew Up In Yinchuan auf. Hier wird auch deutlich, dass „alternative“ Lebensweisen mittlerweile Platz in der chinesischen Gesellschaft haben,

wobei natürlich zu hinterfragen ist, ob diese Lebensweisen nicht seit jeher vorhanden waren, und es Wandermusiker immer schon gegeben hat, sie jedoch langsam im Aussterben begriffen sind. Obwohl Faure die „Neigung zu Risiken“ wahrscheinlich anders versteht als hier angedeutet, braucht ein Blinder doch viel Mut um sich mit einer Wandergitarre auf Reisen quer durch China zu begeben. Dieses Lied macht außerdem ein weiteres Mal deutlich, dass es in der Folkmusik beinahe keine Trennung zwischen privatem und öffentlichem Leben der Musiker gibt.

3.4.3. Urbanität >>> Individualität >>> Materialismus

Diese drei Begriffe bilden eine Einheit, die vor allem Anhand der jungen Liedermacher (Wan Xiaoli, Li Zhi) gut nachzuvollziehen ist, deren Lebensmittelpunkt in Großstädten (Beijing, Shanghai, Nanjing) liegt. Der damit einhergehende Materialismus bzw. zuerst mal nur das Surplus an „Angebot“ (materieller und immaterieller Waren) wird einerseits oft von den Musikern kritisiert, andererseits aktiv konsumiert und genossen.

Hoodlum

Text und Musik von Hoodlum 流氓 stammen von Wan Xiaoli, das Lied wurde auf seinem ersten Album Go Here, Go There veröffentlicht.

That day when I went out I saw a girl,
Her clothes were really beautiful.
I was standing aside and secretly enjoyed,
“She is very beautiful,” I thought.

那一天我出门碰见个姑娘，
她穿的衣裳真漂亮。
我站在一旁偷偷的欣赏，
“她长得真美”我想。

An old man came, he looked like a Hoodlum,
He moved his hand and wanted to drag the girls' clothes.
My heart got hot, I didn't think anything,
I went to him and slapped him twice in the face.

走过来个老头感觉像个流氓，
动手就要拽那个姑娘的衣裳。
我心里一发热什么也没想，
上去就给了那个家伙两巴掌。

I behaved very brave,
I saved the girl.
My face went red,
But I was satisfied.

我表现得很勇敢，
那个姑娘得救了。
我有一些脸红了，
但是我满足了。

Who would've thought that the girl,
Suddenly changed her appearance,
At once she grabbed my ragged clothes.
She raised her eyebrows in anger,
And revealed a fierce look,
Said: “How dare you, in broad daylight!”

谁知那个姑娘，
突然变了模样，
一把抓住我那破烂的衣裳。
她柳眉倒竖起来，
眼里露出凶光，
说：“光天化日之下你反了你了！”

The girl then said:
“Why do you hit my boyfriend?
These clothes he bought for me,
There’s no harm when he touches them.”

That is so arrogant,
I conjured a disaster,
That girl was angry,
She said that I’m a Hoodlum.

In the end, who’s the Hoodlum?
They two said that I’m the Hoodlum,
I alone said that they two are Hoodlums.
I looked front, I looked back,
Nobody helped me, so I am the Hoodlum!?

那个姑娘还说：
“你凭什么打我的情郎？
这是他给我买的衣裳，
他动一下又有何妨。”

这可了不得了，
我闯下祸了，
那个姑娘急了，
她说我是个流氓。

到底谁流氓？
他们两个人说我一个流氓，
我一个人说他们两个流氓。
我看了看前，看了看后，
没人帮我的忙，那我流氓！？

Dieses Lied ist ebenfalls eine Geschichte, d. h. es ist nicht erkenntlich was als Refrain oder als Strophe zu bezeichnen wäre, obwohl Wan Xiaoli drei unterschiedliche Begleit- und Melodieformen zu Hilfe nimmt. Der Gesang von Wan Xiaoli ist extrem schnell, die Gesangsmelodie ist teilweise mit der Gitarre unisono. Der letzte Teil kann als eine Art Refrain betrachtet werden, da er öfter wiederholt wird. Der „Nichtsnutz“ bzw. „Schurke“ kommt zum ersten Mal in der zweiten Strophe vor, nämlich wird der alte Mann als solcher bezeichnet. Das lyrische Ich will sich als Held darstellen und rettet das Mädchen vor diesem augenscheinlichen Schurken, der sich dann aber als ihr Freund herausstellt. Prompt wird das lyrische Ich seinerseits nun zum Schurken abgestempelt, er wehrt sich aber und bezeichnet das Pärchen als Nichtsnutze. Da der alte Mann und das Mädchen zu zweit sind, und das lyrische Ich in der Unterzahl, auch niemand da ist der ihm Beistand leisten könnte, muss er sich wohl oder übel der „demokratischen“ Entscheidung fügen, dass er der Schurke sei. Es scheint sich in der Gesellschaft ähnlich zu verhalten, denn anders als z. B. „reich“ oder „arm“ kann ein „Schurke“ nicht durch definite Zahlen beschrieben werden, sondern nur anhand seiner Taten und seines Verhaltens. Diese Verhalten wird von einem gesellschaftlichen Kodex definiert, durch Moralvorstellungen, Gesetze, Medien usw. Wan Xiaoli schneidet hier ein Grundproblem gesellschaftlichen Zusammenlebens an, in der eine Mehrheit immer die moralische Oberhand für sich beansprucht und dadurch eine andere Bevölkerungsgruppe unterdrückt. Auch interessant ist hier die Darstellung der Frau, die zwar einerseits als eine starke, freche und mitunter auch arrogante Persönlichkeit dargestellt wird, aber der Umstand, dass sie mit einem älteren Herrn liiert ist, deutet auch auf ein Problem in der chinesischen Gesellschaft hin, mit dem vor allem die junge Generation zu kämpfen hat und das bereits in Sikenashka angedeutet wurde.

Fox

Fox 狐狸 stammt von Wan Xiaolis erstem Album Go Here, Go There. Text und Musik sind von ihm.

I am a fox,
I live in the forest.
My opponent is too stupid,
I look down on everybody.

我是一只狐狸，
我住在森林里。
我的对手太愚蠢，
我谁也看不起。

Everybody only sees,
That I am very beautiful.
They all don't know,
That I am also very kind.

人们都只看到，
我长得很美丽。
他们都不知道，
我的心也是善良的。

All of them reckon that I am very bad,
I reckon I am not honest.
All of them reckon that I don't have,
Even a bit of love in my mind.

都以为我很坏，
都以为我不实在。
都以为我的心里，
没有一点爱。

So I became hypocritical,
Looking for chances everywhere.
Whoever is in love with me,
I let whoever suffer.

所以我变得很虚伪，
到处在找机会。
谁要是爱上我，
我就让谁倒霉。

After some time,
Nothing has changed.
I constantly cultivate myself,
To become an immortal soon.

日子过了多少天，
一切还是没改变。
我不停地在修炼，
很快就要变成仙。

Suddenly one day I discovered,
There's something wretched.
He is propagating everywhere,
Everybody gets deceived by him.

突然有一天我发现，
一个东西真可怜。
他在到处做宣传，
人们都被他欺骗。

I finally realized,
This world has already been changed long ago.
Today is not like before,
A rabbit is more cunning than a fox.

我终于醒悟了，
这个世界早已改变了。
现在不是从前了，
兔子比狐狸狡猾了。

I finally realized,
There are no fairy tales in this forest.
The rabbit threatens to eat me alive for breakfast⁴⁰⁶,
So I ran away with my tail between legs.

我终于醒悟了，
这个森林里没有童话了。
兔子扬言要玩我，
我夹着尾巴逃跑了。

Die Gitarre spielt anfangs ein recht komplexes Zupf- und Schlagmuster, erst in der Mitte wechselt Wan Xiaoli zu einem durchgehenden, schnellen Schlagrhythmus. Das

⁴⁰⁶ Diese Übersetzung wurde aus dem Cd-Heftchen übernommen. Das chinesische Original verwendet hier den Begriff „Wan“, auf dessen vielfältigen Bedeutungsinhalt bereits in Kapitel 2.5.3. hingewiesen wurde. Die wörtliche Übersetzung wäre „The rabbit openly talks about taking aggressive action and to trifle with me.“

Zupfmuster wird später noch einmal aufgegriffen, als – in typische Manier – das ganze Stück von vorne wiederholt wird. Der „Fuchs“ ist hier eine Metapher für einen durchtrieben, hinterlistigen Menschen. In chinesischer Mythologie tritt der Fuchs auch als Fuchsfée 狐狸精 in Erscheinung⁴⁰⁷. Das Textsubjekt bezeichnet sich selber schon im ersten Satz herabwertend als Fuchs, der für sich zynisch beansprucht, besser als alle anderen zu sein. Er begründet diesen Umstand jedoch damit, dass es eben ein Stereotyp des Fuchses sei, und das er erst durch die permanente Konfrontation mit diesem Vorurteil zu dem geworden was er ist, es ist also wiederum der Fehler der Gesellschaft. Der Fuchs hier hat aber genug und möchte sich und den anderen das Gegenteil beweisen, möchte ein guter Fuchs werden und auch so betrachtet werden. Doch da ist noch jemand anders, ein Hase, einer der alle Menschen betrügt, und dem trotzdem alle vertrauen. Dieser Hase ist viel gefährlicher als der Fuchs, doch alle glauben ihm aufgrund seines Auftretens, der Fuchs steht dem Machtlos gegenüber, kann nur den Schwanz einziehen und verschwinden. Es geht zwar gegen die in dieser Arbeit vorherrschenden Prinzipien der Vermeidung von übermäßiger Politisierung, jedoch scheint die Interpretation naheliegend, dass der Fuchs die Minderheit, ja vielleicht sogar die Musiker und Künstler im Volke sind, die seit jeher einen etwas abgesonderten Stand in der Gesellschaft haben, und der Hase, der sich lieb und nett gibt, die Partei ist. Es ist bemerkenswert, dass der Fuchs nicht gegen den Hasen, also der Künstler nicht gegen die Partei kämpft, sondern lediglich für Ansehen und Mitspracherecht in der Gesellschaft, aber die Partei bedroht den Künstler, sowie der Hase droht den Fuchs aufzufressen.

Seven Jars

Die Musik und der Text von Seven Jars 七扎 stammen von Wan Xiaoli, das Lied stammt von seinem Debüt-Album Go Here, Go There.

I often go to a bar,
First get a jar.
Look for any seat to sit down,
Listen to the singer sing his songs.
Watch the people talking,
All the exhaustions of a day disappear.

我经常来酒吧，
先要上一扎。
随便找个地方先坐下，
听歌手唱着歌。
看他们说着话，
一天的疲惫全没有了。

⁴⁰⁷ siehe <http://academia.issendai.com/fox-index.shtml>

Bring me another jar, It's really fab, The gig here is outstanding! Opposite of me is a girl, Staring at me all the time. Could it be that she has something in her mind?	再给我来一扎, 真是过瘾呀, 这里的表演太精彩了! 对面有个姑娘。 一直盯着我呀, 难道她有什么想法吗?
I should go to her, Or keep on staying here? Why can't I think of anything? Bring me another jar, Collect my mind, then let's see. Who knows, after I drink it, I might brave.	我是该走过去, 还是继续在这里? 心里边怎么就没了主意? 再给我来一扎, 稳一下神再说吧。 谁知道喝下去, 我的胆子大了。
I hold the beer jar, Don't feel inferior in the slightest. Maybe I forgot, Who I was. I nodded to her, She smiled at me. At that moment I finally felt that, Life is beautiful.	我端着扎啤杯, 一点也不自卑。 可能我忘记了, 我自己是谁。 我对她点点头, 她对我笑了笑。 这时候我才感到, 生活的美好。
Bring me another two jars, One jar for the lady, one jar for me. This feeling is beyond words. I gave her my pager number, She gave me her phone number, Saying that we will keep in touch later.	再给我来两扎, 姑娘一扎我一扎。 这样的感觉是没了说了。 我给她留了呼机, 她给我留了电话, 说我们以后要经常联系啊。
Bring me another two more jars, One jar for lady, one jar for me. We talked about so many things. Afterwards all I remember is, She said these few words, It's still so vivid in my memory.	再给我来两扎, 姑娘一扎我一扎。 我们的话题是多了去了。 后来我只记得, 她说了这么几句话, 到现在我还是记忆犹新啊。
Although life is so satisfying, Mind is so hollow. If I don't go to bars regularly, What else should I do then? Give me another jar of beer. I drank a bit too much.	生活虽富裕了, 可精神却空虚了。 我不泡酒吧, 我去干啥? 再给我来一扎。 我有点多了。

Dieses Lied beschreibt eine typische Szene im Nachtleben Beijings. Wie Fox beginnt das Stück mit einem recht komplizierten Gitarren-Lick ⁴⁰⁸. Das Stück besteht

⁴⁰⁸ Ein Lick ist eine kurze, prägnante musikalische Aussage (statement), meist von einer Gitarre gespielt. Berühmte Lieder, die auf Licks aufbauen sind etwa Satisfaction von den Rolling Stones oder Smoke On The Water von Deep Purple. Die meisten Lieder der zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik basieren nicht auf Licks (so wie chinesische Volksmusik oder westliche Rockmusik), sondern auf Akkordprogressionen (so wie westliche Folk- und Volksmusik).

musikalisch aus zwei Teilen, textlich wird eine Geschichte erzählt, Strophe und Refrain sind deshalb nicht wirklich auszumachen. Dieses Lied hat am wenigsten Tiefgang der hier vorgestellten Wan Xiaoli-Lieder, wirft jedoch nichts desto trotz ein klärendes Licht auf gewisse Phänomene in der chinesischen Gesellschaft. Hinter diesem Text liegt keine versteckte Botschaft, wie etwa bei Hoodlum oder Fox. Es wird eine typische Barszene beschrieben, in der sich ein Bursche Mut antrinkt um mit einem Mädchen ins Gespräch zu kommen. Der Fokus der Geschichte liegt jedoch auf dem Mut antrinken, nicht auf dem Ziel, dem Gespräch mit dem Mädchen, was den Burschen in ein sehr lächerliches Licht rückt.

It's Not As Bad As You've Imagined

Text und Musik von It's Not As Bad As You've Imagined 这一切没有想象的那么糟 stammen von Wan Xiaoli, das Lied erschien auf dem gleichnamigen Album. Die dort verwendete Übersetzung lautet All Things Are Better Than You Imagine.

The day when a heavy storm came,
A lost lamb didn't come back yet.
A jingling sound comes from the blacksmith's shop.
It's not as bad as you've imagined.

暴风雨来临那一天,
迷途的羔羊还没回来。
铁匠铺传来了叮当叮当声。
这一切没有想象的那么糟。

The sumptuous banquet is ready,
But the guests of honor didn't arrive yet.
The slumbering daughter smiles slightly.
It's not as bad as you've imagined.

丰盛的酒席已准备好,
尊贵的客人却没来到。
熟睡的女儿露出笑靥。
这一切没有想象的那么糟。

While trying to catch a beautiful dragonfly,
You break your favorite flower vase.
The swallows come back to their nest under the eaves.
It's not as bad as you've imagined.

想捕捉一只美丽蜻蜓,
却打碎自己心爱的花瓶。
燕子飞回了屋檐下的巢。
这一切没有想象的那么糟。

Although you water every day with the best of care,
But the orchid still is dying away day by day.
The fresh breeze brings the scent of the apricot flower.
It's not as bad as you've imagined.

每天都要精心的灌溉,
兰花却一天天的垂败。
清风送来了杏花香。
这一切没有想象的那么糟。

You want to climb up the mountain to see the scenery,
But just half way up the hill you already got blisters on your foot.
You stop and drink some water from the stream.
It's not as bad as you've imagined.

要爬上山顶去看风景,
可走到山腰脚已起泡。
停下来在溪边喝一口水。
这一切没有想象的那么糟。

You're beheaded by the executioner,
Your spirit still yearns for the last nine seconds.
In the seventh second you suddenly awake from your dream.
It's not as bad as you've imagined.

被刽子手砍下了人头,
魂魄还能留恋最后九秒。
第七秒时突然从梦中惊醒。
这一切没有想象的那么糟。

Obwohl es sich um sechs nahtlos aneinandergereihte Strophen mit unterschiedlichem, unzusammenhängenden Inhalt handelt, kann immer jeweils die letzte Zeile als titelgebender „Refrain“ betrachtet werden, der jede Strophe abschließt. Dieses Lied steht in seiner musikalischen Einfachheit noch am ehesten der Ästhetik von Wan Xiaolis ersten Album nahe, es gibt nur eine geschlagene Gitarre, Wan Xiaolis Stimme und eine Mundharmonika. In der dritten und letzten Strophe singt Wan Xiaolis Tochter gemeinsam mit ihm den Refrain⁴⁰⁹. Dieses Lied ist weder verschleiert noch kryptisch, im Gegenteil, es scheint sich beim Inhalt nicht einmal um Metaphern zu handeln, sondern es sind tatsächlich sechs aneinandergereihte Episoden, sechs Stimmungen, die alle nach dem gleichen Muster aufgebaut sind. Die ersten zwei Zeilen beschreiben einen Missstand (ein verirrtes Schaf, ein verspäteter Gast, eine kaputte Vase, eine vertrocknete Blume, ein erschöpfter Bergsteiger, eine Exekution), die dritte Zeile schildert daraufhin eine manchmal unzusammenhängende (der Klang vom Schmied, die schlafende Tochter, die zurückkehrenden Schwalben, Blütenduft), manchmal in direkter Verbindung stehende (Wasser aus dem Bergbach, erwachen aus einem Traum) Idylle bzw. einen Idealzustand, der den unzufriedenstellenden Zustand relativiert und zur Conclusio führt, dass eigentlich alles nicht so schlimm ist wie zuerst angenommen. Von einer optimistischen Zukunftssicht zu sprechen ginge zu weit, aber wenn schon kein Optimismus, so kann hier doch zumindest eine gewisse Gleichgültigkeit erkannt werden.

Lost

Lost 失 stammt von Wan Xiaolis It's Not As Bad As You've Imagined-Album, sowohl Text als auch Musik stammen von ihm.

I have lost something,
I don't know when,
In the morning or at night.

我丢了件东西,
不知道在何时,
是在清晨还是在夜里。

I have lost something,
I don't know where,
I don't know how it looks like.

我丢了件东西,
不知道在何地,
不知道它是什么样子。

⁴⁰⁹ siehe <http://ent.1ting.com/Cover/2007-8-2/07825184642.html>

I searched through my traveling bag, But still couldn't find it. I searched for it in the crowds. From one rented apartment, To another rented apartment, But not even the slightest trace of it can be seen.	我翻遍我的行囊, 还是没有找到。 我在拥挤的人群寻找。 从我租来的房子, 到我租来的房子, 还是不见它一点踪迹。
But I have lost something for sure, My most beloved thing, Is it possible that I'm in a dream?	可我明明已经丢失, 我最珍贵的东西, 难道我现在在梦里?
I searched through my traveling bag, But still couldn't find it. I searched for it on the way I came. From my playful childhood, To my already not so impulsive age, But not even the slightest trace of it can be seen.	我翻遍我的行囊, 还是没有找到。 我在来时的路上寻找。 从我游戏的儿时, 到我已不冲动的年纪, 还是不见它一点踪迹。

Auch dieses Lied verfolgt einen linearen Aufbau ohne Strophe und Refrain, auch wenn es keine Geschichte im eigentlichen Sinn ist. In ganz klarem Kontrast zu Liedern des ersten Albums, präsentiert sich dieses Stück perfekt produziert, eine gezupfte Gitarre wird umrahmt von einem mit Besen bespielten Schlagzeug, Bass und Klavier. Der Zwischenteil präsentiert ein kleines Akkordeon-Solo, wonach das Stück wiederum von vorne begonnen wird. Ganz im Gegensatz zum vorigen Lied, das eine eher positive Stimmung vermittelte, ist dies ein sehr mystisches, undeutliches Lied, in dem ständig von der Suche nach etwas Verlorenen die Rede ist. Was genau Verloren ging wird nicht verraten, der Zuhörer kann sich nur in Spekulation ergeben. Die Jugend, die Liebe, dies sind Begriffe die einem im Kontext mit anderen in der Folkmusik besungenen Themen einfallen, auch die Heimat oder die eigenen Wurzeln sind möglich, etwas abstrakter könnte es sich auch um Ideale, um Hoffnung handeln. Auf jeden Fall deutet die Nicht-Kenntnis des Verlorengegangenen auf die absolute Unwiederbringlichkeit desselben hin.

Just Like My Soul

Just Like My Soul 就像我的灵 befindet sich auf dem in Shanghai aufgenommenen Live-Album der Wild Children, im Cd-Heftchen sind weder Texter noch Komponist angegeben.

Ever since the day I arrived in this city, My eyes are just like a dark black night. Ever since the day I passed through your body, My soul is just like a crazy autumn wind.	自从那天来到这样的城市, 我的眼睛就像沉默的黑夜。 自从那夜经过你的身体, 我的灵魂就像狂乱的秋风。
--	---

I beg you God, give me some poison,
Give me some hard booze.
Let me burn ideals and love to ash.

求求上帝，给我一棵毒草，
给我一杯烈酒来。
让我把理想，还有那些爱情，全部都烧成灰。

Der Aufbau des Liedes hält sich am üblichen Wild Children-Muster fest, mit (von Akkordeon gespielten) Instrumentalteilen und einer sehr moll-lastigen Stimmung. Der zweite Absatz ist eindeutig der Refrain, die Strophe wird jedoch auch öfters wiederholt, ebenso der Refrain zum Schluss. Dieses vergleichsweise kurze Lied macht wieder einmal deutlich – vor allem nach der relativ unverschnörkelten, direkten Sprache Wan Xiaolis in den oben vorgestellten Liedern – dass sich die Wild Children sprachlich auf einer anderen Ebene befinden, und es sich um moderne Gedichte handelt die hier dargeboten werden. Die Stimmung, die durch die Aneinanderreihung der Aussagen entsteht, ist eine resignierte, dunkle und mystische. Die Beschreibung der Augen weitet sich auf die Stadt aus, tief und schwarz. Die Dunkelheit der Nacht schwingt noch hinein in die Beschreibung des Liebesaktes, der die Seele aufwühlt wie ein Herbstwind. Die Schlüsselwörter „Stadt“, „Augen“, „dunkle, schwarze Nacht“, „den Körper durchdringen“, „Seele“ und „Herbstwind“ fügen sich zu einem Gesamtkunstwerk zusammen. Sie bauen eine Spannung auf, die jedoch nicht aufgelöst wird, im Gegenteil, es wird plötzlich umgeschwenkt (textlich als auch musikalisch): anstatt Liebe und Ideale verloren zu haben, wie Wan Xiaolis Protagonist, möchte das Textsubjekt der Wild Children diese bewusst verdrängen, ja sogar verbrennen.

3.4.4. Kinder-Eltern Beziehung und Erziehung

Hier werden drei Lieder dargestellt, die direkt oder indirekt den familiären Themenbereich ansprechen. Die Lieder Su Yangs sind an die Blumenmusik aus Ningxia angelehnt, bei dem Lied von Li Zhi handelt es sich um eine autobiographische Aufarbeitung des Todes seines Vaters.

Wise And Virtuous

Sowohl Text als auch Musik von Wise And Virtuous 贤良 werden teils Su Yang zugeschrieben, teils als Volkslied aus Ningxia titulierte⁴¹⁰. Das Lied stammt vom gleichnamigen Album. Der Titel ist eine Zusammenfassung der Wörter

⁴¹⁰ Das sieht im Cd-Heftchen so aus: Words, song: Su Yang, folk song of Ningxia 词曲：苏阳/宁夏民歌

Rechtschaffenheit 贤惠 und Gutherzigkeit 善良. Das Lied kann inhaltlich in zwei Teile unterteilt werden, die sich musikalisch nicht wesentlich voneinander unterscheiden.

The pomegranates are blooming, the leaves are becoming yellow, Aunts teach their children to be wise and virtuous, Aunts teach their children to be wise and virtuous.	石榴子开花吗叶子黄呀, 姨娘吗教子女贤良, 姨娘吗教子女贤良。
Firstly, learn from that wise and virtuous Mrs. Wang, Secondly, learn from Mrs. Li, who opened a mill, Secondly, learn from Mrs. Li, who opened a mill.	一学那贤良的王二姐呀, 二学那开磨房的李三娘, 二学那开磨房的李三娘。
Mrs. Wang stands beside the street in the moonlight, Mrs. Li opened a red mill, Two pieces of cloth were made into flowery clothes.	王二姐月亮下站街旁呀, 李三娘开的是个红磨房, 两块布子做的是花衣裳呦。
You are the magical woman in the world, I'm the weed in the ground. I want to give you these fresh flowers, Because you let me smell this strong aroma.	你是世上的奇女子呀, 我就是那地上的辣辣缨呦。 我要给你那新鲜的花儿, 你让我闻到了刺骨的香味儿。

In diesem Teil sind alle Protagonisten Frauen. Die erste Strophe dient als Einleitung, in der die Rahmenbedingung genannt wird, es geht um Kindererziehung. In den nächsten zwei Strophen wird einem kleinen Mädchen erzählt, wie es tugendhaft und aufrichtig werden kann, indem es sich z. B. ein Vorbild an Personen nimmt die es zu etwas gebracht haben, wie etwa Frau Wang, oder Frau Li. Doch die nächste Strophe eröffnet, welchen Tätigkeiten diese Frauen nachgehen: Bei der von Frau Li betriebenen „roten Mühle“ handelt es sich um ein Bordell, und Frau Wang stellt sich in der Nacht auf die Straße, ist also mit höchster Wahrscheinlichkeit Prostituierte.

Sundried red chili blooms without flowers, Uncles teach their children to be wise and virtuous, Every father teaches his children to be wise and virtuous.	辣格子开花吗花不开呀, 姨爹吗教子呀好贤良, 谁的爹教子吗好贤良。
Mr. Zhang is really skillful, His courtyard is full of the white-edged morning glory, Which climb up the second floor, The white-edged morning glory in his courtyard, Fall all over the ground.	张二哥的本事吗真正的强呀, 满院子的牵牛花吗 上了二房, 满院子的牵牛 一软掉在地上。
Old Mr. Li's studying is really good, After College he went to an advanced technical college ⁴¹¹ , What he studied in the technical secondary school is: Bang, snap, snap.	李大爷的学习吗真正的强呀, 上了一个大学吗上中专, 中专里面学的是: 蹦, 擦, 擦呦。

⁴¹¹ Su Yang 2006: Wise And Virtuous / Im Cd-Heftchen gibt Su Yang diese Übersetzung an: „He went to a technical secondry [sic] school after the graduation from a college [sic].“

You are the magical man in the world,
I'm the weed in the ground.
I'll give you these fresh flowers,
Because you let me smell this strong aroma.

你是世上的奇男子啊，
我就是那地上的辣辣缨呦。
我要给你那新鲜的花儿，
你让我闻到了刺骨的香味儿。

In diesem Teil sind alle Protagonisten Männer. Nun wird ein kleiner Junge belehrt, und ebenso wie dem Mädchen werden auch ihm zwei Personen als Vorbild nahegelegt, die etwas erreicht haben: Herr Zhang ist sehr geschickt und lässt die Blumen über sein ganzes Haus wachsen, ist jedoch trotzdem eine gescheiterte Figur, da die Blumen alle verwelken und zu Boden fallen. Herr Li im Gegensatz ist sehr intelligent, er besuchte sogar eine technische Hochschule. Diese Errungenschaft wird jedoch durch onomatopoetische Maschinengeräusche lächerlich gemacht. Die blaue Prunkwinde (white-edged morning glory), die Su Yang im sechsten Absatz besingt könnte ein lokaler Ausdruck für Satellitenschüsseln sein. Das im Refrain besungene Unkraut 辣辣缨, ist ein Blattgemüse, das auch in nährstoffarmen Boden noch wachsen kann und dessen Wurzel scharf schmeckt. Die Bauern werfen diese Pflanze oft als Unkraut weg, oder verwenden sie als Gewürz für eine Löwenzahn-Art 苦苦菜. Warum diese Information, die wie aus einem Kochbuch anmutet? Sie stammt aus dem Cd-Heftchen und steht dort als Anmerkung unter dem Lied. Su Yang gibt hier Informationen, die einem Außenstehenden verwehrt bleiben, und vielen Chinesen (vor allem der städtischen Bevölkerung) sicherlich unbekannt ist. Er umgibt sich dabei mit einer Aura, die ihn selbst als Mitglied der bäuerlichen Bevölkerung präsentiert, obwohl er dies natürlich genau so wenig ist wie alle anderen Folkmusiker. Das Lied steht der für Gitarristen eher ungewöhnlichen Tonart D-Moll, doch da ohnehin hauptsächlich Powerakkorde gespielt werden, ist es nicht nötig die beiden verwendeten Akkorde Bb und F im Barre zu greifen, was eine Klangverminderung zur Folge haben könnte. Überdies bedeutet D-Moll einen vereinfachten Fingersatz für die zu Anfang gespielte Melodielinie (das Lick). Dieses Lied bedient sich ebenfalls stark der nordwestlichen Tradition der Blumenlieder. Die Musik entfernt sich vom Tongehalt her stark von der ansonsten für chinesische Volksmusik üblichen Pentatonik, es ist anzunehmen dass der Einfluss der Uigur- und Hui-Chinesen, die als Turkvölker einen größeren Tonumfang besaßen, einen starken Einfluss auf die Blumenlieder-Musik des Nordwestens hatten. Zu erkennen ist dies sofort beim Eingangs-Lick der Gitarre, dessen abfallende Moll-Melodie eine None und eine Septime beinhaltet. Als traditionelles Instrument kommt eine Erhu zum Einsatz, dessen Melodielinie in der Live-Version jedoch von einer

verzerrten Elektrogitarre übernommen wird. Im Übrigen handelt sich um ein Strophe-Refrain Prinzip nach dem Schema A A A' B. Anhand der Form kann man Zusammenhänge zu der amerikanischen Bluesmusik erkennen: Die einzelnen Strophen sind alle nach einem ähnlichen Schema aufgebaut, in der drei Verse die Hauptaussage bilden und in inhaltlicher Verbindung zu einander stehen. Die zwischengelagerten „Schreie“ Su Yangs dienen dabei als „Lückenfüller“, um einen 16-taktigen Abschnitt zu erreichen. Dieser Umstand wird bei *Fresh Flowers In Full Bloom* wiederkehren und dort genauer analysiert. In diesem Lied geht es um Familienstrukturen, besonders der Status der Frau ist hervorzuheben, der in diesem Lied nicht gerade sehr leuchtend dargestellt wird, da alle Protagonistinnen mit Prostitution zu tun haben. Doch auch die männlichen Protagonisten sind gescheiterte Existenzen. Demnach wird auch die Frage nach der Vorbildfunktion gewisser Ideale laut.

Phoenix

Ebenso wie *Wise And Virtuous* wird Text und Musik von Phoenix 凤凰 einerseits Su Yang zugeschrieben, andererseits als Volkslied aus Ningxia titulierte. Auch Phoenix stammt vom *Wise And Virtuous*-Album.

My girl, the peony tree is growing in the garden, I'm your man, I'm the phoenix in the sky. I sway back and forth, without hopes, I hang myself on the peony tree.	尕妹妹牡丹花园里长, 二阿哥是空中的个凤凰。 我悬来呢吗悬去的个没望想, 吊死到白牡丹的树阿上。
Heya! My father, Hung himself on the peony tree.	嘿呀! 我的爹, 吊死到白牡丹的树上。

Hier könnte man von einem Strophe-Refrain Schema sprechen. Die Strophe wird zu Beginn des Liedes und auch mittendrin manchmal gesprochen, der Refrain jedoch immer gesungen. In der Live-Version bezieht sich Su Yang wiederum direkt auf die Blumenlieder-Musik:

In vielen Bergregionen des Nordwestens gibt es eine Art von Musik die heißt „Blumenlieder“. Dieses Lied heißt „Phoenix“, es ist ein Lied, das in Anlehnung an die Blumenlieder verändert wurde.
在西北很多山区有一种音乐的形式名字叫“花儿”。这首的名字叫《凤凰》，是跟去花儿改变的一首歌。⁴¹²

⁴¹² Su Yang 2006: *Wise And Virtuous*

Dieses Stück ist, wie so viele andere Gitarrenstücke, in E-Moll geschrieben und spielt nur mit den Akkorden Em, C und Am, in Kadenzen die ein „beklemmend freies Gefühl“ erzeugen. Das erste Zwischenspiel übernimmt die Suona, bei dem auch Bass, Elektrogitarre und Schlagzeug einsetzen. Interessanterweise weist die Album-Version keine Suona auf, obwohl es im Folkzirkel üblich ist auf den Album-Versionen der Lieder eine erweiterte Instrumentation zu verwenden, die jedoch auf der Bühne nicht umgesetzt wird, da ja auf jegliche technische Hilfsmittel verzichtet wird (die z. B. im Studio aufgenommene Instrumente, die bei Live-Auftritten von Band abgespielt werden, wie es in der Popmusik und der „CCTV-Volksmusik“ die Regel ist) und auch nicht so viele Musiker zur Verfügung stehen. Der Inhalt dieses Liedes scheint sehr kryptisch zu sein, außerdem lässt der chinesische Text viele unterschiedliche Übersetzungen zu. Der hier vorgeschlagene Versuch orientiert sich großteils an der im Cd-Heftchen angegebenen Übersetzung. Es ist eines der wenigen Lieder die das Thema Selbstmord bzw. generell Tod thematisieren. Die Hoffnungslosigkeit überschattet auch dieses Lied, obwohl die anfängliche Erwähnung einer in Blüte stehenden Pfingstrose noch auf positive Gedanken schließen lässt.

Mr. Van Gogh

Text und Musik von Mr. Van Gogh 梵高先生 stammen laut Cd-Heftchen des gleichbetitelten Albums von BB, einem Pseudonym Li Zhis⁴¹³.

Who's Father died,	谁的父亲死了,
Please tell me how much it hurts.	请你告诉我如何悲伤。
Who's lover went away,	谁的爱人走了,
Please tell me how to forget.	请你告诉我如何遗忘。
We're lonely by birth,	我们生来就是孤独,
We're solitary by birth,	我们生来就是孤单,
It doesn't matter what you possess,	不管你拥有什么,
We're lonely by birth.	我们生来就是孤独。

Am Anfang des Liedes hört man wie Li Zhi sich eine Zigarette anzündet. Der musikalische Aufbau dieses Liedes ist sehr komplex und zeugt von professionellen Produktionstechniken. Es ist fraglich ob das Schlagzeug nicht gar elektronisch mit MIDI erstellt wurde. Diese Vorgehensweise ist ansonsten ein absolutes Tabu in der Ästhetik der Folkmusik, da es ein Bruch mit dem Anspruch auf akustische Authentizität

⁴¹³ Li Zhi 2007: Mr. Van Gogh / Zhang Weiwei im Gespräch

ist. Li Zhi singt selbst eine oktavierte zweite Stimme. Das Instrumental-Zwischenstück stellt einen deutlichen, jedoch stilistisch zusammengehörenden Kontrast zum Rest des Stückes dar. Es ist anzunehmen, dass dieses Lied autobiographische Züge aufweist. Die erste Strophe ist sehr direkt und behandelt den Verlust eines geliebten Menschen (des Vaters, des Geliebten). Der immer wiederkehrende Refrain behandelt die Einsamkeit. Dieses Lied fügt sich nur zu gut in die urbane Liedermacher-Ästhetik ein, da Einsamkeit oft als urbanes Phänomen beschrieben wird. Insofern lässt sich wiederum eine gewisse Hoffnungslosigkeit feststellen.

3.4.5. Liebe und sonstige Schweinereien

Das „Thema Nummer Eins“ in der Popmusik spielt in der Folkmusik eine eher untergeordnete Rolle. Die meisten Liebeslieder sind auch nicht Liebeslieder im klassischen Sinne, sondern sind meist sehr obszön und vulgär, was wiederum eine Annäherung an die Volksmusik nahelegt. Trotzdem (oder gerade deswegen) gehören diese Lieder zu den populärsten und meistgesungenen Liedern überhaupt.

Shady

Shady 暧昧 stammt ebenso vom Mr. Van Gogh-Album, auf dem Text und Musik aller Lieder Li Zhis Pseudonym BB zugeschrieben werden.

Sister, your braid is very long, It's longer than your love. Sister, your love is very long, It's longer than my little brother.	妹妹，你的辫子很长， 它比你的爱情长。 妹妹，你的爱情很长， 它比我的弟弟长。
When will we set out together? When can you finally forget him?	什么时候我们一起出发？ 什么时候你才能忘了他？
Sister, your boobs are very big, They're bigger than my ideals. I say, sister, my ideals are very big, They're bigger than our future.	妹妹，你的咪咪很大， 它比我的理想大。 我说，妹妹，我的理想很大 它比我们的未来大
When will we set out together? When can you finally forget him?	什么时候我们一起出发？ 什么时候你才能忘了他？

Die Live-Version gleicht einer künstlerischen Aufführung in der Schreien, Flüstern, Rezitieren, Nachäffen von Stimmen sich abwechseln und das Publikum (männlich wie weiblich) unentwegt johlt und mitsingt, die Vorstellung gleicht eher einem Kabarett. Ganz im Gegensatz zur Album-Version, das sich extrem dunkel mit Soundeffekten,

wiederum elektronisches Schlagzeug und verzerrten Gitarren gibt. Interessant sind die schnellen Wechsel zwischen dem selben Dur- und Moll-Akkord im zweiten Teil des Stückes, diese Spannung wird durch eine bis aufs unkenntlich verzerrte Elektrogitarre (oder möglicherweise einem Synthesizer-Effekt) verstärkt. Im Grunde genommen geht Li Zhi alle möglichen Kombinationen der Wörter „Zopf“, „Brust“, „Penis“, „Ideale“, „Liebe“ und „Zukunft“ durch, diese Schlagwörter bestimmen dieses Lied und zeichnen ein recht inkongruentes Bild. Auf die Spitze getrieben werden in diesem Text die neuen Werte der Jugend zusammengefasst. Liebe ist wichtig, steht jedoch in direktem Zusammenhang mit der Länge des Penis – der hier wie im chinesischen Jugendjargon üblich als „kleiner Bruder“ “弟弟” bezeichnet wird – sie wird dadurch auf das körperliche reduziert, die ideell-emotionale Seite von Liebe wird ausgeklammert. Ideale sind zwar noch vorhanden, sind jedoch nicht so wichtig wie die weiblichen Brüste⁴¹⁴. Als wichtig angenommen werden Ideale aber dennoch für die Zukunft, doch bleibt zu hinterfragen, ob diese Zukunft allzu großartiges in sich birgt, wenn die dafür benötigten Ideale in der Werteliste der Jugend ganz hinten gereiht wird.

Toy

Toy 弄品 stammt vom einzigen Studioalbum der Wild Children, Incantation, in dem weder Texter noch Komponist angegeben werden, es kann aber angenommen werden, dass der Text von Zhang Quan stammt.

Your hands are full,	你们的手里头都满下了,
You made my girl sick.	把我的姑娘都做着病下了。
Your hearts are black,	你们的心里头都黑下了,
You made my girl sick.	把我的姑娘都做着病下了。

Das Lied hat eine relativ lange Einleitung, und erst nach beinahe 2 Minuten gezupfter Gitarrenmusik beginnt die Gesangsmelodie, die unisono mit der Gitarre verläuft. Es handelt sich hier um einen Text, der auf ein exaktes Erlebnis zurückgeht: Vor Gründung der Wild Children, als Zhang Quan und Little Suo noch in Hangzhou in diversen Nachtclubs auftraten, begegnete Zhang Quan einer Freundin aus der Volksschule, die dort als Hostess 小姐 arbeitete. Das Mädchen in dem Lied ist eben diese Schulfreundin, die von der Gesellschaft krank gemacht wurde. Der Zustand, sich als Hostess verkaufen

⁴¹⁴ Der hier verwendete Ausdruck, „Mimi“ “咪咪” wird unter Jugendlichen eben für „Brüste“ verwendet. Die Aussprache ließe auch eine Übersetzung als „Geheimnis“ “秘密” oder „Dekadenz“ “靡靡” zu.

zu müssen wird als Krankheit bezeichnet. Verantwortlich für diesen Zustand sind diejenigen, die die Hände voll (also reich), aber ein schwarzes Herz haben (also schlechte Menschen sind)⁴¹⁵. Ein genereller Wertewandel im Status der Frau in der chinesischen Gesellschaft kann in diesem Lied nicht nachgewiesen werden, im Gegenteil, die Frau scheint nach wie vor das zu sein was sie über Jahrhunderte hinweg war, ein ausnutzbares Objekt. Zhang Quan verurteilt diesen Umstand aufs Schärfste und kritisiert die schlechten Menschen, die für dies verantwortlich seien. Während also auf gesellschaftlicher Ebene noch keine Änderung festzustellen ist, so wird von einzelnen Teilen der Gesellschaft ein Umdenken gefordert und gefördert.

Knit A Sweater

Text und Musik von Knit A Sweater 织毛衣 stammen von Zhang Weiwei, obwohl dieser die alleinige Autorenschaft ablehnt:

[...] Dieses Lied ist lediglich ein Lied aus den 1980ern, das aus vielen städtischen Volksstücken überliefert wurde, momentan kann man noch nicht sagen wer der Schöpfer ist.

[...]这首歌只是上世纪八十年代许多市井小调中流传下来的一首，目前尚不知创作者是谁。⁴¹⁶

I deeply love you,	我深深地爱着你，
Yet you love an Idiot.	你却爱着一个傻屌。
However the idiot doesn't love you,	傻屌却不爱你，
You are even more idiotic than the idiot.	你比傻屌还傻屌。
You even knit a sweater for the idiot!	你还给傻屌织毛衣！

Die erste Strophe ist sehr eindeutig und erklärt einen Umstand der in der Popmusik zwar oft besungen wird, jedoch nicht mit dem hier verwendeten Vokabular. Die hier erwähnte Konstellation, dass das vom lyrischen Ich geliebte Mädchen noch idiotischer ist als der Mann den sie liebt, wird in der Popkultur (Liedertexte, aber auch Seifenopern, Kurzgeschichten usw.) meist mit einer Mischung aus Selbstmitleid und selbstlosem Aufgeben des eigenen Verlangens vermischt. Dieses Lied hat in kürzester Zeit eine derartige Popularität erreicht, dass sich der Kult um dieses bereits vom ursprünglichen Lied abgekapselt hat, und sich weit über die Grenzen der Folkmusik hinaus eine Anhängerschaft gebildet hat. Narvaezs und Labas „Folklore-Popular Culture

⁴¹⁵ Zhang Quan 28:10

⁴¹⁶ siehe <http://baike.baidu.com/view/2248933.html?fromTaglist>

Continuum“ wird an Knit A Sweater deutlich⁴¹⁷. Aus der „Volkskultur“ der 1980er wurde (über Umwege der Rock- und schließlich Folkmusik) „Popkultur“, welche wiederum (über das Internet und Web 2.0-Anwendungen) zu „Volkskultur“ wurde. Das Lied besitzt einen eigenen Eintrag in der Online-Enzyklopädie Baidus und wurde von anderen, namhaften Künstlern in ihren Texten eingebaut, etwa von etablierten Interpreten der kantonesischen Popmusik.

Distant Place

Distant Place 遥远的地方 stammt vom Yellow River Ballad-Album der Wild Children. Es handelt sich bei Text und Melodie um ein traditionelles Volkslied, das auch schon im Repertoire Wang Luobins zu finden ist⁴¹⁸, worauf sich Zhang Quan in der Live-Version direkt bezieht, als er das Lied mit folgenden Worten vorstellt:

Lasst uns an einen weit entfernten Ort gehen, sehen wir nach Herrn Wang Luobin, sehen wir das Mädchen das auf dem Grasland Schafe hütet.
让我们去一个遥远的地方，去看看王洛宾先生，去看看草原上放羊的姑娘。⁴¹⁹

In that distant place, There's a good girl. When people pass by her tent, They turn their heads for a second look.	在那遥远的地方， 有位好姑娘。 人们走过了她的帐篷， 都要回头留恋地张望。
On that pink face, Like red sunlight. Her touchingly bright eyes, Just like the bright and beautiful moonlight in the sky.	她那粉红的小脸， 好像红太阳。 她那明亮动人的眼睛， 就像天上明媚的月亮。

Offensichtlich gibt es in der Fassung von Wang Luobin jedoch noch eine weitere Strophe, die von den Wild Children nicht verwendet wurde⁴²⁰. Dieses Lied wurde bereits vom Komponisten Sang Tong 桑桐 in einem 1947 komponierten Klavierstück verwendet⁴²¹. Dem bombastischen Anfang – 16 aufeinander folgende, von zwei Gitarren, einem Bass und der Djembe unisono gespielte, lauter werdende Achtel – folgt nicht der Gesangsteil, sondern ein Gitarrensolo, was ungewöhnlich ist. Das Lied enthält eine Strophe, einen Zwischenteil und einen Refrain, die in dieser Reihenfolge einige Male wiederholt werden. Während die oben besprochenen Texte eigentlich

⁴¹⁷ Narvaez 2006: 311 / siehe Kapitel 1.4.2.

⁴¹⁸ Harris 2005: 383

⁴¹⁹ Wild Children 1997: Yellow River Ballad

⁴²⁰ Harris 2005: 383-384

⁴²¹ Mittler 1994: 25

vergleichsweise viel Inhalt haben, dreht es sich hier um eine einzige, prägnante Hauptaussage: In einem Zelt weit weg von hier lebt ein schönes Mädchen. Ihre Schönheit wird im Detail beschrieben und mit dem Mondlicht verglichen. Doch ist es auch hier nicht der eigentliche Text, sondern das Lied an sich, das Beachtungswürdig erscheint. Es gibt unzählige Versionen dieses Liedes, meist im Stile der sanften Gangtai-Popmusik oder der sogenannten „CCTV-Volksmusik“. Die Interpretation der Wild Children jedoch ist sehr rau und kraftvoll. Wiederum drängt sich die Frage nach Authentizität auf. Kann eine urbane Folkband, die unleugbare Nähe zur Rockmusik aufweist, ein traditionelles Volksstück „original“ interpretieren? Ist diese Interpretation authentisch? Ich würde beide Fragen mit „ja“ beantworten, ohne jedoch einen direkten Vergleich mit anderen Versionen vorgenommen zu haben⁴²².

3.4.6. Natur vs. Kultur

In Naturbeschreibungen geht es großteils um entweder Jahreszeiten oder Blumen, teilweise werden die Begriffe metaphorisch verwendet. Naturbeobachtungen kann man inhaltlich ansiedeln zwischen den nostalgischen Liedern (die ja auch oft auf Naturphänomene Bezug nehmen), rutschen aber teilweise schon zu den kritischen Liedern hin.

Song Of The Four Seasons

Song Of The Four Seasons 四季歌 ist ein japanisches Volkslied 日本民歌. Der hier analysierte Text beruft sich auf Live-Versionen Zhang Quans und Li Jianbins.

People who like spring, Are people with pure minds. Like the violet that is in full bloom, Just like my friend.	爱春天的人们, 是心地纯洁的人。 像那盛开的紫罗兰, 像我的朋友一样。
People who like spring, Are people of strong will. Like the waves that crash against the rocks, Just like my father.	爱夏天的人们, 是意志坚强的人。 像那冲击岩石的波涛, 像我的父亲一样。

⁴²² Der Diskurs um Wang Luobin, der dieses Lied popularisierte, verkompliziert die Sachlage noch. Eine erschöpfende Ausarbeitung dieses Problems ist hier aus Platzgründen nicht möglich. / siehe Kapitel 3.5.2.

People who like autumn,
Are very devoted people.
Like the moon that brightens the dark night,
Just like my lover.

爱秋天的人们，
是一往情深的人。
像那照亮黑夜的月亮，
像我的爱人一样。

People who like winter,
Are open-hearted people.
Like mother earth that melts the snow,
Just like my mother.

爱冬天的人们，
是胸怀宽广的人。
像那融化冰雪的大地，
像我的母亲一样。

Hier gibt es lediglich vier Strophen, jede beschreibt eine Jahreszeit. In der Regel wird das ganze Stück nochmals wiederholt, wobei sich die Gesangslinie geringfügig ändern kann. Li Jianbin singt in seiner Version dieses allen Chinesen seit der Volksschule bekannten Liedes⁴²³ etwa die zweite Stimme, sprich die Melodielinie um eine Quint höher als beim ersten Durchgang. Zhang Quan rezitiert bei Live-Konzerten das ganze Lied wie ein Gedicht, bevor er beginnt seine Dombra zu spielen. Er spielt zwischen den Strophen öfter Instrumentalteile mit seiner Mundharmonika. Jede Strophe folgt demselben Konzept, jeder Jahreszeit wird eine Eigenschaft zugeschrieben die Personen besitzen, die diese Jahreszeit mögen. Die Eigenschaft wird im dritten Vers mit einer Metapher umschrieben, einem Naturereignis (blühende Blumen, gegen Felsen schlagende Wellen, die Nacht erhellender Mond, Schnee schmelzende Erde), zum Schluss wird einer Person aus dem Bekanntenkreis des lyrischen Ichs (Freund, Vater, Liebhaber, Mutter) mit all vorhergehenden Eigenschaften zugewiesen. Der Freund des lyrischen Ichs z. B. mag den Frühling und ist reinen Herzens, wie ein blühendes Veilchen; der Vater mag den Frühling, er hat einen starken Willen, so wie die Wellen die gegen die Felsen schlagen usw. Die Naturereignisse werden mit jeder Strophe „grösser“, während eine Blume noch etwas zartes, liebliches ist, so deutet die Erde die den Schnee schmilzt auf ein riesiges, unkontrollierbares Phänomen hin. Ebenso scheint die Beziehung zwischen lyrischem Ich und seiner bekannten Person mit jeder Strophe enger zu werden.

Fresh Flowers In Full Bloom

Wie viele andere Lieder Su Yangs werden Text und Musik von Fresh Flowers In Full Bloom 新鲜的花儿开 als Mischform zwischen der Urheberschaft Su Yangs und als Volkslied aus Ningxia ausgewiesen. Das Lied stammt vom Album Wise And Virtuous.

⁴²³ Li Jingxiu im Gespräch

Ride a mule and climb up the mountain,
Climb up the mountain and see Pingchuan⁴²⁴,
The peony flowers are in full bloom in Pingchuan.

骑骡子呀吗上高山呀，
上高山呀吗望平川呀，
平川里有那个牡丹的花开鲜。

Flowers bloom, bloom in the mountain,
In the mountains there lives big sister Wang,
Big sister Wang's daughter looks like a flower in full bloom.

花开一开到那山里边呀，
山里边它住着一个王大姐呀，
王大姐的丫头子吗今年的花儿开。

Flowers bloom, bloom in the city,
In the city there lives the braggart Mr. Big Li,
In Mr. Big Li's house the hops are blooming.

花开一开到城里边呀，
城里边它住着一个李大编呀，
李大编的包房里吗啤酒的花开鲜。

My mug can breed thousands of people,
But your mug can ruin many greedy people,
As time goes by the coquettish⁴²⁵ flowers are in full bloom.

我这个杯杯是养育人万千，
你那个杯杯是祸害人嘴馋，
一来一去呀骚情的花儿开。

The peony flowers are in full bloom!
The hops are in full bloom!
The coquettish flowers are in full bloom!
The peony flowers are in full bloom!

牡丹的花开鲜！
啤酒的花开鲜！
骚情的花开鲜！
牡丹的花开鲜！

Das Lied beginnt mit einer Gitarre, die aber ziemlich bald – entgegen dem ansonsten von Su Yang verwendeten Rezepts des langsamen Aufbaus der Lieder – von der ganzen Band unterstützt wird. Die geschrienen Teile wurden in diesem Druck nicht berücksichtigt⁴²⁶, die vielen Interjektionen sind typisch für die Blumenlieder-Musik. Ähnlich wie bei Grew Up In Yinchuan wird der der Refrain erst ganz zum Schluss öfters wiederholt. Davor werden anscheinend zueinander unabhängige Strophen gesungen. Huang Se kann einen direkten Zusammenhang zwischen der Blumenlieder-Musik und den Field Hollers der amerikanischen Bluesmusik erkennen⁴²⁷. Analysiert man eine einzelne, beliebige Strophe dieses Liedes, scheint der Vergleich mit dem Blues nicht einmal so abwegig: zwei Verse dienen der Einleitung, der Vorstellung eines Zustandes, der letzte Vers beinhaltet eine Antwort, einen daraus zu schließenden Umstand. Der vierte (hier nicht gedruckte) Vers dient dabei lediglich der inhaltlichen Wiederholung, bringt keine neue Informationen und vollendet das für westliche und moderne asiatische Musik typische 16-taktige Grundschema (Blues baut in der Regel auf ein 12-taktiges Schema auf). Nach dem Refrain wird die erste Strophe in gewohnter Manier wiederholt und das Lied findet zu einem abrupten Ende. Es geht hier um drei Arten von Blumen: Die Pfingstrose 牡丹花, eine Blume die uns nun schon öfter

⁴²⁴ „Pingchuan“ ist ein Ort in Gansu, könnte aber ebenso mit „flache Ebene“ übersetzt werden.

⁴²⁵ Su Yang 2006: Wise And Virtuous

⁴²⁶ Das Textbild wäre voll von Zeichen wie Hei 嘿, Ai 哎, Ya 呀, Ha 哈 usw.

⁴²⁷ Huang Se 27:56

begegnet ist, wird hergenommen, um die Schönheit eines Mädchen zu beschreiben, die am Berg wohnt. Hopfen 啤酒花 wächst in der Stadt, im Haus von Herrn Li, einer wahrscheinlich wichtigen Person, da er ein Haus mit einem Hof hat der groß genug ist, um Hopfen darin anzupflanzen. Mit den koketten Blumen 骚情花 sind junge Mädchen gemeint. Der Begriff entstammt dem Guanzhong-Dialekt 关中话 aus Shaanxi. Blumen als Metapher für Mädchen zu verwenden ist typisch für die Blumenlieder-Musik.

Impressions Of Spring

Sowohl Text als auch Musik von Impressions Of Spring 春天的印象 stammen von Wang Juan, wie alle Lieder auf derer Album In Distance.

I am in my room, Outside the sunlight glitters. Already read half of the book, Flowers bloom delicately and charmingly.	我在我的房间, 外面阳光灿烂。 书已读了一半, 花正开的娇艳。
The freedom of this moment makes me feel happy, My heart can roam free.	这一刻的自由让我感到幸福, 我的心可以去遨游。
This is the happiest thing, Everything is like a flower bud ready to burst. This is the most beautiful thing, My heart is a bud just ready to burst.	这是最幸福的事, 一切象含苞欲放的花。 这是最美丽的事, 我的心已经含苞欲放。

Der erste Absatz stellt die Strophe dar, während der folgende Zweizeiler als Zwischen- bzw. Übergangsteil betrachtet werden kann, gefolgt von der abschließenden Strophe. Das vermittelte Gefühl gewährt einen Blick durch die pastellfarbene Brille Wang Juans, das Schlagzeug wird mit Besen gespielt, was ein leichtes, vorantreibendes, schwebendes Klangbild erzeugt. Das Gitarrensolo scheint improvisiert zu sein und ist aufgrund seiner Länge und offensichtlichen Improvisation die Besonderheit dieses Liedes. Der Text beschreibt eine ruhige Zeit die alleine verbracht wird, an einem sonnigen Nachmittag, an dem es sich die Protagonistin zu Hause mit einem Buch gemütlich macht. Diese Situation macht sie glücklich, sie beschreibt ihn als „schönsten Moment“. Ähnlich wie in den Liedern der Northwest-Tradition werden hier Blumen beschrieben, die vor der Blüte stehen. Mit der Blumen-Metapher wird oft Jugend gemeint, hier wird jedoch ein einzelnes, für das lyrische Ich als „schön“ wahrgenommenes Ereignis beschrieben. Also auch für Folkmusiker, die sich nicht in der Northwest-Tradition sehen (Wang Juan gehört zur Gilde der Liedermacher) sind Blumen ein zentraler Begriff, lediglich die Verwendung ist eine andere.

Rain For Flowers

Der Text stammt von Little Juan, die Musik wird der gesamten Band der Valley Residents zugeschrieben. Veröffentlicht wurde Rain For Flowers 雨水浇花 auf deren Album Red Cloth, Green Flower.

The rain stopped, the rainwater is still here,	雨停了，还有雨水，
It didn't stop flowing.	未流完。
They drop down from there,	它们从那儿滑下来，
Running into my pot, they become mine.	落入我的盆，成为我的。
Nourish my flowers.	滋养我的花。
I want to use it to nourish my flowers.	我想用它滋养我的花。

Das auf den Cd-Umschlägen angekündigte Versprechen von „rein akustischer Musik“ bewahrheitet sich leider nicht; Little Juan verwendet Keyboards und elektronische Instrumente. Wegen dem Anspruch auf „Echtheit“ und „Unverfälschtheit“ kann diese Praxis im Folkmusikzirkel einen Authentizitätsverlust nach sich ziehen. Die im Text beschriebene Szene ist einer alltäglichen Beobachtung entnommen, das Regenwasser tropft herunter, Bilder von einem Garten, oder zumindest einem Balkon werden hervorgerufen, eventuell sogar der Balkon von Little Juans Cd-Heftchen. Obwohl auf den ersten Blick eine romantische Naturverbundenheit angedeutet wird, so ist die im Lied beschriebene Szene doch in einer urbanen Umgebung angesiedelt. Obwohl keine direkte Verbindung zur Musikerin vorhanden ist, so trägt dieses Lied doch zur Annäherung, zum Aufbau eines privaten, freundschaftlichen Verhältnisses zwischen Zuhörer und der Sängerin – die hier wiederum mit dem lyrischen Ich gleichgesetzt werden kann – bei. Es handelt sich im Prinzip um sehr nebensächliche, aber nichts desto trotz sehr intime, private Gedanken, die unter normalen Umständen nicht mit der Außenwelt geteilt werde.

Only Then

Von Only Then 只有到那时, dessen Text und Musik von Wu Junde stammen, sind mir nur Live-Versionen bekannt.

When the last river is poisoned,	当最后一条河中毒的时候、
When the last fish is caught,	当最后一条鱼被捉住的时候、
When the last tree is chopped down,	当最后一棵树被砍到的时候、
When the last piece of blue sky lost its color,	当最后一块蓝天失去色彩的时候、
When we'll discover that money is not eatable,	当我们发现钱财不能吃的時候、
Only then, this beautiful world is already gone.	只有到那时，美丽世界已经远走。

When the last bird is called plane,	当最后一种鸟儿叫飞机的时候、
When the last remaining animal is man,	当最后一种动物只剩下人的时候、
When the last grassland turned into desert,	当最后一片草原变成荒原的时候、
When our descendants ask for them,	当我们的后代问起他们的时候、
When we'll discover that money is not eatable,	当我们发现钱财不能吃的时候、
Only then, this beautiful world is already gone.	只有到那时，美丽世界已经远走。

Ähnlich wie bei Wan Xiaolis Lied *It's Not As Bad As You've Imagined* ist hier der Refrain gewissermaßen ein einziger Vers, auf den sich alle vorherkommenden Verse beziehen, und der zu Ende des Liedes oft wiederholt wird. Im Gegensatz zu den anderen Liedern Wu Jundes, in denen er Nylonsaitengitarre spielt, ist sein virtuoseres Spiel hier etwas in den Hintergrund gerückt, um nicht vor dem Text zu stehen. Leider ergab sich auch mit Wu Junde kein Interview, deshalb ist zu diesem Zeitpunkt nicht klar ob er sich auf die allbekannte indianische Weisheit bezieht, oder ganz unabhängig davon dieses Lied geschrieben hat. In leicht veränderter Form ist dieser Text jedenfalls auch im Westen bekannt, die sogenannte „Weissagung der Cree“ lautet folgendermaßen: „Erst wenn der letzte Baum gerodet, der letzte Fluss vergiftet, der letzte Fisch gefangen ist, werdet ihr merken, dass man Geld nicht essen kann.“⁴²⁸ Wu Junde geht sozusagen noch einen Schritt weiter, und meint, sobald dies bemerkt wird, ist es schon längst zu spät, also noch eine Spur pessimistischer und hoffnungsloser, da nicht nur das Schicksal der jetzt Lebenden und der Nachkommen, ja nicht einmal nur der gesamten Menschheit, sondern das Schicksal des ganzen Planeten auf dem Spiel steht. Es scheint, dass Wu Jundes Generation bereits bemerkt hat, dass man Geld nicht essen kann, jedoch scheint diese Erkenntnis beinahe zu spät zu kommen. Inhaltlich schlägt die aus Ningxia stammende Folkrock-Band Cotton Clothes 布衣 in die gleiche Kerbe wie hier Wu Junde, als der Sänger derselben beim Folk Festival offensichtlich verärgert ins Mikrofon schreit:

Warum sollten wir zornig sein? Weil diese scheiß Technik so weit entwickelt ist, dass sie unseren ganzen Planeten unwiederbringlich kaputt gemacht hat!
为什么要愤怒吗? 因为那个他妈的科技那么发达, 把我们整个地球都破坏得不得了! ⁴²⁹

In dieser Aussage manifestiert sich eine deutliche Abwendung von der paradoxen, in China dennoch allorts propagierten Meinung, dass Fortschritt und Technik benötigt werden, um die Natur zu schützen. Eine Abwendung vom Sinozentrismus und damit

⁴²⁸ siehe http://wissenschafts-news.blog.de/2007/01/19/weissagung_der_cree_indianer_geld_kann_m~1580482/

⁴²⁹ Wu Ningyue (Folk Festival): 0:10

eine allgemeine Verlagerung der Weltsicht kann Anhand der globalen Ausmaße des besungenen Themas festgestellt werden, von einer optimistischen Zukunftssicht jedoch ist hier nichts zu spüren.

3.4.7. Gesellschaftskritik und Politik

Kritik geübt wird in der Folkmusik an allen möglichen Dingen, mit variierender Deftigkeit und Direktheit der Sprache. Bei einigen Liedern muss man nach kritischen Standpunkten suchen, während andere offen und direkt ein gesellschaftliches Problem ansprechen.

Known Earlier

Known Earlier 早知道 ist laut Cd-Heftchen ein Volkslied von Lanzhou 兰州民歌, der Text und die Musik wurden von Zhang Quan adaptiert 改编. Das Lied erschien erstmals auf dem in Shanghai aufgenommenen Live-Album der Wild Children und später auch auf Zhang Quans Solo-Album.

I've known earlier that the girl's heart changed, What fuckin' use is there in being in love?	早知道尕妹妹的心呀变了, 谈他妈的那个恋爱了是做啥呢?
We've known earlier that the Yellow River would dry up, What fuckin' use is there in building that bridge?	早知道黄河的水呀干了, 修他妈的那个铁桥了是做啥呀呢?
I've known earlier that the Yellow River would dry up, What fuckin' use is there in inflating the sheep skin?	早知道黄河的水呀干了, 吹他妈的那个羊皮了是做啥呀呢?
I've known earlier that the people along the river leave, What fuckin' use is there in singing that song?	早知道河沿上的人呀走了, 唱他妈的那个歌儿了是做啥呢?
We've known earlier that Yunnan has no more water, What fuckin' use is there in building that dam?	早知道云南的水呀干了, 修他妈的那个大坝了是做啥呢?
We've known earlier that Guizhou has no more water, What fuckin' use is there in planting those grains?	早知道贵州的水呀干了, 种他妈的那个粮食了是做啥呢?

Bis jetzt sind mir diese sechs Strophen bekannt, jedoch ändern sich der Inhalt und die Aneinanderreihung der Strophen innerhalb des Liedes ständig, was z. B. auch typisch für mündlich überlieferte Volkslieder ist. Die Hauptmelodie wird entweder von der Mundharmonika oder dem Akkordeon übernommen. Der etwas schneller anmutende Instrumental-Mittelteil verändert nicht das Tempo, sondern aus den zuvor gespielten Viertelnoten werden Triolen gemacht, der erzielte Effekt lässt diesen Teil schneller

erscheinen, ohne dass sich jedoch die Geschwindigkeit signifikant ändert. Ähnlich wie bei anderen bekannten Liedern der Wild Children reagiert das Publikum mit aufgeregten Zurufen bei wichtigen Passagen, etwa sobald das Lied am Anfang erkannt wird, oder bei der Strophe in der das Staudammproblem in Yunnan besungen wird. Wie in Kapitel 1.3.2. schon dargelegt, ist es für die Interpretation des Liedes nebensächlich ob in der Übersetzung ein „Ich“ oder ein „Wir“ verwendet wird. Im chinesischen Original etwa ist gar kein grammatikalisches Subjekt anzufinden. Die hier vorliegende Übersetzung folgt der Logik, dass „Ich“ verwendet wird, wenn der Protagonist direkt auf die Geschehnisse Einfluss nimmt bzw. nehmen könnte, „Wir“ wenn das lyrische Ich sozusagen „machtlos“ ist. In den meisten Fällen sind diese beiden Personae austauschbar. Es können drei „persönliche Missstände“ und drei „gesellschaftliche Missstände“ erkannt werden: Wenn der Fluss ausgetrocknet ist, ist es sinnlos Boote aus Schafhaut zu fertigen, ebenso sinnlos ist es für Menschen die nicht mehr da sind ein Lied zu singen, so wie es auch hoffnungslos ist sich in jemanden zu verlieben, der die Liebe nicht erwidern kann. Drei Strophen fragen nach der Sinnhaftigkeit von gewissen Verhaltensmustern, hauptsächlich staatlich geförderte Bauvorhaben, so scheint es unnütz eine Brücke über einen ausgetrockneten Fluss zu bauen, ebenso dumm ist es Staudämme zu bauen wo kein Wasser mehr vorhanden ist, und es ist auch schwierig, ohne Wasser Reis wachsen zu lassen. In fünf der sechs Strophen geht es also um Wasser, davon drei Mal um den ausgetrockneten Gelben Fluss, zwei Mal um die aktuelle Wasserknappheit in jeweils Yunnan und Guizhou. Das „Staudamm-Thema“ nimmt innerhalb des Folkzirkels eine wichtige Stellung ein, auch andere Musiker kommentieren diese Entwicklungen:

Yunnan ist sehr schön, aber wurde von der kommunistischen Partei kaputt gemacht,
Staudämme errichtet.

云南很漂亮，但是被共产党给弄坏了，健水坝。⁴³⁰

Die „Original-Version“ dieses Liedes, Snow White Dove 雪白的鸽子, hat folgenden Text:

The Yellow River on the left side, a cliff on the right side,	左边的黄河右边的石崖,
A snow white dove flies over the water.	雪白的鸽子水面上飞来。

The boy and the girl are like a pair of doves,	阿哥连尕妹是一对的鸽子,
Their connecting tails make sounds, and they whistle.	尾巴上连了惹人的哨子。

⁴³⁰ Dongzi 1:57:51

A pair of doves is flying in the clear sky,
They two are the pair of heaven and earth, flying there.

一对的鸽子青天里飞来，
它俩是天世的对对面上飞来。

Das Zeichen Ga 尒 entstammt einem nordwestchinesischen Dialekt und ist oft in den Liedern der Blumenmusik bzw. in von Blumenmusik inspirierten Folkliedern anzutreffen. Es handelt sich hierbei nicht um einen Nachnamen, sondern um ein Attribut, das vor überwiegend weiblichen Namen und Bezeichnungen zu finden ist. Es bedeutet schlichtweg „klein“. Womit hier (und bei Su Yangs Phoenix) wörtlich mit „kleine Schwester“ 尒妹, etwas freier und dem Kontext angepasst eben mit „girl“ übersetzt werden kann. Großer Bruder 阿哥 kann demnach auch meist mit „boy“ übersetzt werden. Man sieht auf den ersten Blick, dass – bis auf das Element des Gelben Flusses – der Inhalt komplett anders ist. Doch schon nach wenigen Melodietönen erkennt man, dass die Grundmelodie der beiden Lieder nur geringfügig voneinander abweicht. Es waren die Person Su Yangs und dieses Lied, die die Hypothese der Zusammengehörigkeit zwischen Folk- und Volksmusik entstehen ließen. Besonders an Known Earlier kann man wunderbar die Verifikation dieser These nachvollziehen, die Verbindung zur Volksmusik ist zweierlei: erstens handelt es sich um eine Melodie der Blumenlieder, die geringfügig verändert und angepasst wird, zweitens steht die Aufführungspraxis (ständige Veränderung und Anpassung des Textes an kontemporäre Umstände) der folkloristischen Tradition nahe.



Abb. 13: Notenbeispiel

Links befindet sich die Version der Wild Children, rechts die Notation des Volksliedes. Die sehr vereinfachte Darstellung reicht aus, um die für diese Arbeit relevante Hypothese zu unterstreichen und die musikalische Nähe zwischen Volksmusik und Folkmusik hervorzuheben, was hier Anhand der beinahe deckungsgleichen Melodieführung geschieht.

Every Good Man And Woman Protests Against The Dam

Der Originaltext stammt von Zhong Yongfeng 钟永丰 und Lin Shengxiang 林生祥, die Musik nur von Lin Shengxiang, beides sind Mitglieder der Labor Exchange Band⁴³¹. Die Rendition aus dem Hakka-Dialekt 客家语 der beiden Musiker ins Hochchinesische stammt von einem Unbekannten⁴³². Das Lied erschien auf dem Debüt-Album Let Us Sing Mountain Songs.

The river flows through our body, It carves out our heritage. The river balances our position, It measures our geography.	河流钻过我们的身体, 划出割出我们的来历。 河流衡量我们的方位, 测出我们的地理。	河坝蹿过捱等介身体, 划出割出捱等介来历。 河坝勘裁发岗介方位, 测出捱等介地理。
Our mountains, our river, How could we separate? The water of our life, our land, How could we split?	我们的山, 我们的河流, 要怎样来分家? 我们的命运之水我们的土地, 要怎样来分割?	捱等介山捱等介河坝, 要怎呐来分家? 捱等介命水捱等介土地, 要怎呐来分割?
These good mountains and rivers, Leave them for our descendants! Every good man and woman, Protest against the dam!	好山好水, 留子孙! 好男好女, 反水库!	好山好水, 留子孙! 好男好女, 反水库!

Zu beachten ist auf jeden Fall, dass dieses Lied in einem komplett anderen Kontext entstanden ist als die Lieder der Beijinger Folkmusik-Szene. Trotzdem wird der Text hier angeführt, da die Labor Exchange Band sehr wohl Einfluss auf die Musiker in Festlandchina hatte⁴³³. Überdies kann ein Vergleich gezogen werden, wie Musiker verschiedener Gebiete mit ähnlichen Problemen umgehen. Dies ist die „taiwanesisches Art“ auf Staudammprojekte zu reagieren. Die ersten zwei Strophen unterscheiden sich im Grunde nicht maßgeblich von in Festlandchina vorherrschenden nostalgischen Vorstellungen über den Gelben Fluss, dessen Relevanz als Ursprung und Zusammenhalt einer Zivilisation. Die Labor Exchange Band rückt natürlich den Fluss ihres Heimatortes, Meinong, in dieses Licht. Allein die letzte Strophe ist in China in dieser Form nicht möglich bzw. habe ich sie bis jetzt noch nirgends entdeckt, ein offener Aufruf zum Protest gegen staatliche Bauprojekte würde mit größter Wahrscheinlichkeit schwerwiegende Konsequenzen für den Musiker nach sich ziehen. Weitere Titel von Labor Exchange lauten etwa If The Dam Can Be Built, Then Shit Can Be Eaten 水库系

⁴³¹ Mao Yafen 1996: 26-31

⁴³² siehe <http://mojim.com/cn100811x1.htm>

⁴³³ Zhang Weiwei 1:03:40

筑得，屎嘛食得 oder 山歌唱来解心烦 Sing Mountain Songs, So We Won't Be Worried.

A Child's Dream About Communism

Dieses Lied 一个儿童的共产主义梦想 stammt vom Album Chinese Kids, dort wird im Cd-Heftchen kein Text angegeben. Text und Musik stammen von Zhou Yunpeng.

It's raining heavily,
A phone call from Beijing.
Join the army, join the army, they let me join the army,
I'm not grown up yet, I'm not grown up yet.

大雨哗哗下哟，
北京来电话。
去当兵，去当兵，他们让我去当兵，
我还没长大，我还没长大。

Upstairs and downstairs,
Electric light and telephones.
Pull the light, pull the light, the room gets bright,
Twist the water tap, the water is flowing.

楼上和楼下，
电灯和电话。
一拉灯，一拉灯，屋子里亮通通，
自来水拧一下，水流哗啦啦。

The year 2000,
Four modernizations.
Lies, empty talk, bragging and bullshit,
I'd rather go and drink alcohol, talk nonsense when drunk.

2000年哟，
四个现代化。
假话、空话、大话和废话，
不如去喝酒，喝醉了说胡话。

Rather go to sleep,
Dream talk while sleeping.

不如去睡觉，
睡着了说梦话。

Dieses Lied wurde offensichtlich in einer Bar aufgenommen, bevor das Lied startet hört man noch, wie Dongzi sich verabschiedet, weil er Milan Ahsai 米兰别克 – ein bekannten Dombraspieler der auch auf dem Chinese Kids-Album mitgewirkt hat – nach Hause begleitet, und nach der ersten Strophe schreit Zhou Yunpeng ihnen noch ein auf Wiedersehen nach und bedankt sich. Während der ganzen Aufnahme hört man Leute reden und Gläser klappern. Obwohl eben erwähntes relativ irrelevant scheint, da es schlicht die Ereignisse eines Abends beschreibt, lässt sich doch eine wichtige Erkenntnis daraus ziehen, nämlich dass diese Art von Konzerten und vor allem diese Art von Aufnahmen, zum Authentizitätsanspruch des Musikers beitragen und die Nähe einerseits zwischen den Musikern unter sich und andererseits auch mit dem Publikum unterstreicht, mit dem Zhou Yunpeng am Ende des Liedes noch anstößt. Auch ein Gespräch eines Fans mit Zhou Yunpeng und dem Aufnahmetechniker ist noch in ganzer Länge auf der Aufnahme zu hören. Der Titel weckt große Erwartungen, die vier aneinandergereihten Strophen geben jedoch nur vage Eindrücke, und eine Verbindung zu „Kommunismus“ ist sehr indirekt. Es regnet stark, ein Anruf befiehlt dem lyrischen Ich (das in diesem Fall klar vom Autor zu trennen ist) sich bei der Armee

einzuschreiben, doch der fühlt sich noch zu jung dafür. Vorbei ist es mit den heroischen Jugendlichen der kommunistischen Mythologie, die im zarten Alter von 20 Jahren dem Märtyrertod tapfer ins Auge blickten. Elektrisches Licht und Telefone im ganzen Haus, fließendes Wasser aus dem Wasserhahn, funktionierende Leitungen, das ist es was „Kommunismus“ für ein träumendes Kind bedeutet? Endlich, in der dritten Strophe ein Bezug auf die Politik, die Vier Modernisierungen 四个现代化 werden als Lügen 假话, leeres Geschwätz 空话, Aufschneiderei 大话 und Blödsinn 废话 bezeichnet⁴³⁴. Live werden diese Wörter übrigens nur sehr undeutlich gemurmelt, was unverständlich ist, da es normalerweise umgekehrt geschieht, dass die Album-Versionen abgeschwächt sind und in den Live-Versionen eine aggressivere Sprache vorkommt. Die letzte Strophe spricht noch von Wachträumen, eventuell ebenso wie die fünfte, inoffizielle vom Volk geforderte Modernisierung – die Demokratisierung des Landes – ein Traum blieb. Die vom Titel geweckten Erwartungen wurden nicht erfüllt, im Gegenteil, die Bezüge zum Kommunismus sind sehr marginal, direkt angesprochen werden politische Gedanken nur in der dritten Strophe, und selbst deren Verbindung zu Kommunismus scheint zweifelhaft. Diese Nicht-Erfüllung der Erwartung des Zuhörers, der sich eventuell systemkritische (oder auch systemglorifizierende) Äußerungen erwartet, passt sich ein in den Mythos der entpolitisierten Folkmusik. Auf einer Metaebene kann eventuell doch noch eine Parallele gezogen werden: ebenso wie die Erwartungen des Hörers nicht befriedigt werden, so blieben auch die Hoffnungen, die an den Kommunismus gestellt wurden unerfüllt.

Chinese Kids

Der Text und die Musik zu Chinese Kids 中国孩子 des gleichbetitelten Albums stammen von Zhou Yunpeng.

You don't want to be a kid from Karamay,
The fire that burns the skin also scorched mother's heart.

不要做克拉玛依的孩子,
火烧痛皮肤让亲娘心焦。

You don't want to be a kid from Shalan,
The ground water is so black that you can't sleep.

不要做沙兰镇的孩子,
水底下漆黑他睡不着。

⁴³⁴ Das Wortspiel liegt in der im chinesischen ähnlichen Aussprache der Wörter „Gerede“ „话“ und „-isierung“ „化“.

You don't want to be a kid from Chengdu,
The drug-addicted mother doesn't come home,
For seven days and seven nights.

不要做成都人的孩子，
吸毒的妈妈，
七天七夜不回家。

You don't want to be a kid from Henan,
Aids is pumping through your veins and laughing.

不要做河南人的孩子，
艾滋病在血液里哈哈地笑。

You don't want to be a kid from Shanxi,
Your father turns into coal,
Don't even think of seeing him again.

不要做山西人的孩子，
爸爸变成了一筐煤，
你别再想见到他。

You don't want to be a Chinese kid,
When they're starving they're capable of eating you.
Even the old goats in the wilderness,
Protect the little goats from threat.

不要做中国人的孩子，
饿极了他们会把你吃掉。
还不如旷野中的老山羊，
为保护小羊而目露凶光。

You don't want to be a Chinese kid,
Mum and Dad are real cowards.
As a proof for their cold-heartedness,
When faced with imminent death, they let the leaders go first.

不要做中国人的孩子，
爸爸妈妈都是些怯懦的人。
为证明他们的铁石心肠，
死到临头让领导先走。

Der Refrain wird von einem Kinderchor gesungen und hat keinen eigentlichen Text. Er wird bei Live-Konzerten meist von der Gitarre instrumental intoniert. Der Refrain wird auf der Album-Version von einem Cello begleitet. Folgende Informationen entstammen dem Cd-Heftchen von Chinese Kids:

8. Dez. 1994, Feuer im Friendship Hotel in Karamay / Xinjiang, 288 Kinder verloren ihr Leben. 10. Jun. 2005, Flut in Shalan / Heilongjiang, 88 Kinder verloren ihr Leben. 10. Jun. 2003, in Chengdu / Sichuan verhungert die dreijährige Li Siyi zu Hause, weil sich niemand um sie kümmert.

1994年12月8日，新疆克拉玛依友谊宾馆大火，288名孩子丧生。2005年6月10日，黑龙江沙兰镇洪水，88名小学生丧生。2003年6月10日，四川成都三岁的小女孩李思怡，在无人照料的情况下，被活活地饿死在家中。⁴³⁵

Dies ist eines der direktesten, aussagekräftigsten Lieder der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik. Der erste Vers handelt von einer Feuerkatastrophe in Xinjiang, bei der 288 Kinder verbrannten, die zweite Strophe besingt eine Hochwasserkatastrophe in Heilongjiang, 88 Kinder ertranken. Diese zwei Verse behandeln Naturkatastrophen, es wird kein Schuldiger gesucht, nur der Verlust von vielen jungen Menschenleben bedauert. Der dritte Vers scheint besonders schwerwiegend, weil das Mädchen aufgrund „menschlichen Versagens“ gestorben ist. Li Siyi verhungerte, da ihre Mutter in Folge von Drogenmissbrauch ihrer Aufsichtspflicht nicht nachkommen konnte. Die nächsten beiden Verse sprechen das Aids-Problem und das Problem um die Unsicherheit der Kohleschächte in Zentral- und

⁴³⁵ Zhou Yunpeng 2007: Chinese Kids

Nordchina an. Während die ersten zwei Strophen also quasi „einmalige Unfälle“ darstellen, sind die letzten zwei Probleme allgemeiner Art, die dritte Strophe ist eine Art Bindeglied der beiden, da Anhand eines Einzelschicksals ein generelles gesellschaftliches Problem aufgezeigt wird. Dieses Lied hat eine derartige Berühmtheit erreicht, dass andere Musiker sich bei Live-Konzerten auch darauf beziehen:

Erst nachdem es dieses Lied gegeben hat, hatte chinesische Musik wieder eine Seele. Hatte eine Seele! Dieses Lied [...] sagt nicht aus nicht, dass die Leute nicht chinesische Kinder sein sollen. Ich denke, nachdem ich dieses Lied gehört habe, ich denke, ich möchte ein noch besseres chinesisches Kind sein.

只有这首歌以后中国的音乐从此有了魂了。有魂了！这首歌[...]不是不让大家做中国人的孩子。我觉得这首歌我听了以后我觉得我要更好得做中国人的孩子。⁴³⁶

Bei der hier vorliegenden Übersetzung wurde auf eine gewisse textliche Kongruenz geachtet. Die korrekten Übersetzungen lauten eigentlich „kid from people from Chengdu“, „kid from people from Henan“, „kid from people from Shanxi“ und „kid from people from China“ bzw. „kid from Chinese“. Die Umkehrung zu „Chinese kid“ ist nur bei dem letzten Ausdruck möglich, bzw. klänge meines Erachtens „Chengdunese kid“, „Henanese kid“ und „Shanxinese kid“ grauenvoll.

Buy An Apartment

Buy An Apartment 买房子 stammt von Zhou Yunpengs Chinese Kids-Album und ist eines der populärsten Lieder im chinesischen Folkzirkel überhaupt. Text und Musik stammen von Zhou Yunpeng. Aufgrund der Länge des Liedes (18 Strophen) erfolgt die Inhaltsanalyse etappenweise.

I bought an apartment,	买了一套房子,
Spent more than 300.000.	花了三十多万。
The money for buying the apartment,	买房子的钱,
Came as a loan from the bank.	全靠银行贷款。

Diese Strophe stellt die Grundbedingung, sie ist die Grundlage für die nun folgenden Ereignisse, alle folgenden Strophen sind das Resultat dieses Kaufes.

From this day forward,	从今天以后,
I can't freely invite people for dinner,	不能随便请客吃饭了,
Can't drink too much alcohol,	不能多喝酒,
Can't go travelling.	不能去旅游。

⁴³⁶ Wu Tun (Jianghu Bar) 3:43

From this day forward,	从今天以后,
I will diligently pay back the money,	我要努力地还钱、
I will risk my life to pay back the money,	我要拼命地还钱、
I will clear the loan.	我要还清贷款。

Nun muss das Geld natürlich auf jeden Fall der Bank zurück gezahlt werden, es muss gespart werden. Das heißt, dass man sich die sonstigen kleinen Freuden des Lebens nicht mehr leisten kann: keine Reisen mehr, keine Essenseinladungen und kein Alkohol.

In Spring, Summer, Fall and Winter,	不管春夏秋冬,
I have to go to work.	我要去上班。
If the heaven is falling and the earth is trembling,	不管天塌地陷,
I still have to go to work.	还是要上班。
 If there is a water flood,	 不管洪水滔天,
I have to go to work.	我要去上班。
If the oceans dry up and the stones rot to powder,	不管海枯石烂,
I still have to go to work.	还是要上班。
 I will risk my life to pay back,	 我要拼命地还,
I will diligently pay back.	我要努力地还。
I will continuously pay back,	我要一直还钱,
I will clear that loan.	我要还清这贷款。

Das lyrische Ich versichert in diesen drei Strophen, unter allen Umständen, ja sogar unter Einsatz des eigenen Lebens, jeden Tag fleißig auf die Arbeit zu gehen, um den Kredit an die Bank zurück zu zahlen.

Until one day,	直到有一天,
All the money is paid back.	所有的钱都还完了。
The hair turned white,	头发也就白了,
No more teeth in my mouth.	嘴里没有牙了。

Und eines Tages, wenn der ganze Kredit abgezahlt ist, ist man alt und zahnlos. Die merkwürdige Ironie dieses Schicksals wird weiter nicht ausgeführt, ebenso wenig wie sie in der Realität der Wohnungskäufer anscheinend nicht berücksichtigt wird. Die nun folgenden Strophen sind auf keinem Album zu finden und werden von Zhou Yunpeng nur live dargeboten. Beim Strawberry Festival etwa gab er nach Abschluss der obigen Strophe als Zwischenstück das Vorspiel des in China überaus populäreren Hotel California von den Eagles zum Besten, dann folgten folgende Strophen:

I sold an apartment,	卖了一套房子,
Earned more than a Million.	赚了一百多万。
The money from the apartment,	房子的钱,
In eight lives I'm not able to spend it all.	八辈子我都花不完。

Der Spieß wird umgedreht, anstatt eine Wohnung zu kaufen, wird nun eine verkauft und sehr viel Geld damit gemacht. Das lyrische Ich sieht sich mit einem „schwerwiegenden“ Problem konfrontiert: Es ist beinahe unmöglich, das viele Geld auszugeben. Die folgenden Strophen liefern Lösungsansätze für diesen Fall:

From this day forward,
When I eat meat I will eat swan.
When I eat porridge I will eat golden porridge⁴³⁷,
When I drink alcohol I will drink XO.

从今天以后，
吃肉要吃天鹅肉。
喝粥要喝黄金粥，
喝酒要喝XO。

From this day forward,
I will diligently spend money.
I will risk my life to spend money,
I will hire somebody to spend money for me.

从今天以后，
我要努力的花钱。
我要拼命地花钱，
我要雇一个人来花钱。

Mit dem selben Vokabular, wie schon im ersten Teil des Liedes, wird hier versichert, unter allen Umständen das Geld auszugeben, indem man sich nur mehr von den besten, teuersten Lebensmitteln ernährt, und sogar jemanden anstellt, der für einen das Geld ausgibt. Es folgt ein Liebesgeständnis an den Immobilienmarkt, wiederum mit denselben Begriffen und Wendungen wie im ersten Teil, nur die Wendung „ich werde zur Arbeit gehen“ wird mit „ich liebe dich, Immobilienmarkt“ ausgetauscht.

In Spring, Summer, Fall and Winter,
I love you real estate market.
If the heaven is falling and the earth is trembling,
I still love you real estate market.

不管春夏秋冬，
我爱你房地产。
不管天塌地陷，
还是爱你房地产。

If there is a water flood,
I love you real estate market.
If the oceans dry up and the stones rot to powder,
I still love you real estate market.

不管洪水滔天，
我爱你房地产。
不管海枯石烂，
还是爱你房地产。

I love you real estate market,
I always love you real estate market.
I love you forever real estate market,
Real estate market, never ever collapse.

I love you 房地产，
I always love you 房地产。
I love you forever 房地产，
房地产你千万不要崩盘。

Dieselben Naturkatastrophen, die im ersten Teil etwaige Probleme auf dem Weg zur Arbeit darstellen könnten, stellen im zweiten Teil die Bedingungen für die Liebe zum Immobilienmarkt. Nachdem also mit der bedingungslosen Liebeserklärung der

⁴³⁷ Golden Porridge 黄金粥 ist ebenfalls ein Lied Zhou Yunpengs, in dem die goldene Woche 黄金周 Urlaub um jeweils das Frühlingsfest 春节, den ersten Mai 五一 und den Nationalfeiertag 十一 parodiert wird.

musikalische Klimax des Liedes erreicht wurde, schlägt der wackere Wohnungsverkäufer sanftere, wenn auch größenwahnsinnige Töne an:

Until one day, One square meter reaches one million. You all live on the tree branches, Only I am below the trees.	直到有一天, 一平米房子涨到了一百万。 你们都住在树枝上, 只有我在树下面。
Until one day, One square meter reaches ten million. You all live in the sea, Only I am on the land.	直到有一天, 一平米房子涨到了一千万。 你们都住在大海里, 只有我在陆地上。
Until one day, One square meter reaches hundred million. You all live in space, Only I am on this planet.	直到有一天, 一平米房子涨到了一万万。 你们都住在太空里, 只有我在地球上。
The whole earth is mine, I am the master of earth. I am the boss of earth, And then I sing with malicious joy this song.	所有地球都是我地, 我是地球的主人。 我是地球的球长, 然后我就幸灾乐祸的唱起了这首歌。

Das anfänglich ernste Thema der Perversität des chinesischen Immobilienmarkts, und den schwerwiegenden Problemen, die die Wahnwitzigkeit desselben für das Individuum mit sich bringt, wird in diesen letzten Strophen vollends ridiculisiert. Die Popularität dieses Liedes ist nicht verwunderlich, da der Wohnungskauf und generell der Immobilienmarkt ein Thema ist, mit dem sich jeder chinesische Stadtbewohner auseinander setzen muss, und das ihm Alpträume bereitet⁴³⁸. Zhou Yunpeng verarbeitet dieses Thema mit schon beinahe schwarzem Humor. Die Album-Version ist sehr untypisch, die Begleitung und der Bläasersatz klingen nach einem billigen Keyboard. Das auf der Album-Version gepfiffene Vorspiel wird live in der Regel mit der Gitarre gespielt. Im Hintergrund der Album-Version hört man verschiedenste Störgeräusche, etwa ein startendes Auto, eine tickende Uhr, verschiedenste maschinelle Geräusche, hupen usw. In einigen Strophen wird Zhou Yunpeng von einem Chor unterstützt. Der Aufbau des Liedes kennt keinen Refrain, zumindest nicht nach musikalischen Kriterien (die Liebeserklärung könnte aufgrund seiner Memorabilität als solcher bezeichnet werden). Die Harmonik des Liedes besteht aus einer simplen Akkordprogression die immer wiederkehrt, mit einer kurzen Pause zwischen jeder Strophe. Lediglich das Zupf- bzw. Schlagmuster verändert sich ständig. Auch von Konzert zu Konzert wird ein

⁴³⁸ Zhou Yunpeng 2007: Chinese Kids

anderes Gefühl mitgeteilt: manchmal melancholisch-traurig, manchmal rhythmisch-beschwingt im Stile von Reggae und Ska, manchmal virtuos-nachdenklich mit komplexen Zupfmustern usw. Die Aufführungspraxis ist abhängig von der jeweiligen Tagesverfassung des Musikers und dem Kontext, sie steht somit wiederum der Volksmusik nahe. Es sind übrigens genau diese zwei Lieder (Chinese Kids und Buy An Apartment), die den westlichen Beobachter um die Zukunft Zhou Yunpengs bangen lassen.

The Square

The Square 广场 stammt von Li Zhi. Das Lied wurde bisher auf noch keinem Album veröffentlicht.

There is a fruit that isn't ripe yet, And there are some people, they are very hungry, Hungry people are not choosy about their food. And then, after they suddenly discovered a fruit, They hastily pick it and swallow it down at once.	还没有熟的一个，一个果子， 然后一些人呢，就很饿， 饥不择食。 然后，忽然发现了一个果子以后， 就扑上把它摘下来吃了，一口吃下去。
They don't even chew properly, just swallow it down, And then they discover, Stomachache. And then, there is a bitter, an acerbic feeling.	甚至于连嚼都没嚼就咽下去了， 咽下去以后发现， 肚子痛。 然后那个，就又苦又涩的感觉。
You say he should, he shouldn't eat, He, you say he shouldn't eat, he's hungry. You say he should eat, he he, He eats something acerbic, becomes sick, It's a thing one can't eat.	你说他应该不应该吃， 他，你要说他不应该吃，他饿。 你要说他应该吃，他他， 他吃的是一个涩的， 是，是不可以吃的东西。

Der hier vorliegende Text wird vor dem eigentlichen Lied gesprochen. Der Titel deutet auf den Platz des himmlischen Friedens hin, indirekt wird natürlich auf die gesamte Demokratie- und Studenten-Bewegung 学潮运动 und auf das Massaker vom 4. Juli 1989 Bezug genommen. Die Demokratie wird in der ersten Zeile als eine Frucht bezeichnet, die noch nicht reif ist. Doch manche Menschen (etwa die Studenten) dürsten nach Demokratie, nach Freiheit. Da die Bewegung zu schnell vor sich ging, zu hastig und unüberlegt, und die gesellschaftliche Grundlage für Demokratie noch nicht gegeben war, blieben zum Schluss nur Schmerz und ein bitteres, säuerliches Gefühl. Die Demokratie war damals wie eine unreife Frucht. Doch dem Volk dürstet nach Demokratie, es stirbt fast vor lauter Sehnsucht danach, wer kann es ihm verweigern oder gar übel nehmen es zu versuchen? Dieser Zwiespalt wird zu Ende der dritten

Strophe deutlich sichtbar, in der der Kommentator unzusammenhängende Sätze von sich gibt, die zu keiner eindeutigen Aussage mehr fähig sind.

Old News

Text und Musik stammen von Wan Xiaoli, Old News 老新闻 ist auf seinem Go Here, Go There-Album erschienen.

These last few years I've been always dreaming.
I was never interested in watching the news,
I feel like there's no new thing.
Nothing can excite me, also nothing touches me.

这些年一直在做梦。
一直没有兴趣看新闻，
觉得没有什么新鲜事儿。
刺激不了我也不感动。

Every day I just pick my guitar a bit,
After some time I just feel bored.
As I was dazed and numb,
The sound of cannons woke me up.

每天我就是弹弹琴，
时间长了我也觉得没劲。
就在我迷迷糊糊昏昏沉沉，
一声炮响把我惊醒。

Who is that again attacking Iraq?
The used weapons are quite advanced.
He only says that cannon balls can't look out,
Didn't pay attention and bombed the Chinese embassy.

那是谁又在打伊拉克了？
用的武器还是很先进。
只是他说炮弹没长眼，
一不留神就炸了中国使馆。

Saying, oil only can be changed for rice,
Saying, oil can't be changed for weapons.
He wants to control the relationships between you, brothers,
Whoever doesn't listen will be heavily attacked.

说石油只能用来换大米，
说石油不能用来换武器。
他要调节你们兄弟的关系，
谁要是不听就要沉重的打击。

There is one peace corps,
But its existence has no meaning.
What does he want to do to this world?
He wants to preserve this peace.

维护和平的部队倒是有一支，
可它的存在没什么意义。
这个世界他还想做啥？
他要维护这个和平。

Blah blah blah, these are old news.

噢，这就是老新闻。

He says that every single word is for the pursuit of freedom,
But he's attacking here and attacking there, never gets satisfied.
He says that every single sound is for the pursuit of peace,
But wherever he appears, there is no more equality.

各个声声说是追求自由，
可打来打去他没个够。
各个声声说是追求平等，
可他出现在哪儿哪儿就不平等。

Who the fuck gave him this kind of right?
He attacks east, and attacks west.
If you let me speak,
I only can express regret.

谁他妈给了他这种权利？
他打到东又打到西。
如果你要让我发言，
我只能表示遗憾。

If you let me speak,
Shouldn't there be an eye for an eye and a tooth for a tooth?

如果你要让我发言，
那血债要不要血来还？

Entstanden ist dieses Lied in der Zeit des Irakkrieges, auf den es direkt Bezug nimmt.
Es besteht nur aus Strophen, der titelgebende Vers kommt nur einmal vor.

Instrumentiert ist das Lied nur von einer Gitarre und einer Djembe, kurze Zwischenstücke werden von der Mundharmonika gespielt. Es wird durch die globalen Ausmaße des besungenen Themas eine Verlagerung in der Weltsicht der Folkmusiker deutlich. Dies ist eines der wenigen Lieder in denen ein konkretes, internationales Problem besungen wird⁴³⁹. Das Lied ist zweigeteilt: Die ersten beiden Strophen beschreiben Ansichten des lyrischen Ichs, seine Einstellung gegenüber Medien und seinen üblichen Tagesablauf. Im Rest des Liedes geht es um die Vereinigten Staaten und den Irakkrieg. Gleich in der ersten Strophe des Hauptteiles, in der der Irakeinsatz der Vereinigten Staaten verurteilt wird, erwähnt Wan Xiaoli den Vorfall, als die chinesische Botschaft in Belgrad zerbombt wurde, ein Ereignis das in China höchste Bestürztheit ausgelöst hat. Die Hauptaussage des Liedes besteht aus den üblichen Vorwürfen, die den USA oft gemacht werden: der Irakkrieg sei eine Ausrede um an Ölvorkommen zu gelangen, die USA spielen sich als Weltpolizei auf, das von den USA verkörperte Konzept von Freiheit und Friede ist verzerrt und gelogen, der Machtanspruch der USA hat keine Legitimation usw. Wan Xiaoli fordert in der letzten Strophe zögerlich nach dem sprichwörtlichen „Auge um Auge und Zahn um Zahn“, sprich also nach Vergeltung.

3.4.8. Mantras und Ver-Nicht-ungen

Die letzte Kategorie behandelt die immer populärer werdenden Mantras⁴⁴⁰, die auf Cds aber auch bei Live-Konzerten dargeboten werden. Die letzten beiden Lieder sind (obwohl nirgends wirklich zuordenbar) – repräsentativ für die inhaltliche und musikalische Form der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik.

Master Genqiu Recites The Hundred Syllable Mantra

Dieses „Lied“ 百字明念诵：根秋上师 ist das letzte auf Zhou Yunpengs Chinese Kids-Album. Das „Lied“ kommt komplett ohne musikalische Begleitung aus und wird nicht von Zhou Yunpeng, sondern von seinem Meister, Lama Zeweng rezitiert. Das Hundert Silben-Mantra ist die „lange Version“ des Mantras Vajrasattvas 金剛萨埵, das uns

⁴³⁹ Only Then besingt das sich über einen längeren Zeitraum erstreckende, generelle Problem der Umweltverschmutzung, die Lieder Zhou Yunpengs und Li Zhis behandeln chinaspezifische Probleme.

⁴⁴⁰ Ein Mantra ist eine Abfolge von Silben, die oft wiederholt werden und eine Methode zur Erlangung von Erleuchtung sind. Mantras sind vergleichbar mit „Gebeten“, sie werden bei Meditationen angewandt. / Brandon 1972: 177

schon in Dongzis Cd-Heftchen begegnet ist (und gleich noch einmal in seinem Lied Ten Positions). Das Mantra wird oft – aber nicht ausschließlich – bei Begräbnissen rezitiert, da es eine „reinigende“ Wirkung erzielen soll. Aus nachvollziehbaren Platzgründen, wird das Mantra hier nicht abgedruckt⁴⁴¹. Padmasambhava, an den das zweite in dem „Lied“ vorkommende Mantra gerichtet ist, gilt als der legendäre Begründer des tibetischen Buddhismus. Das Lied endet mit einem langen Teil in dem nur Glocken zu hören sind.

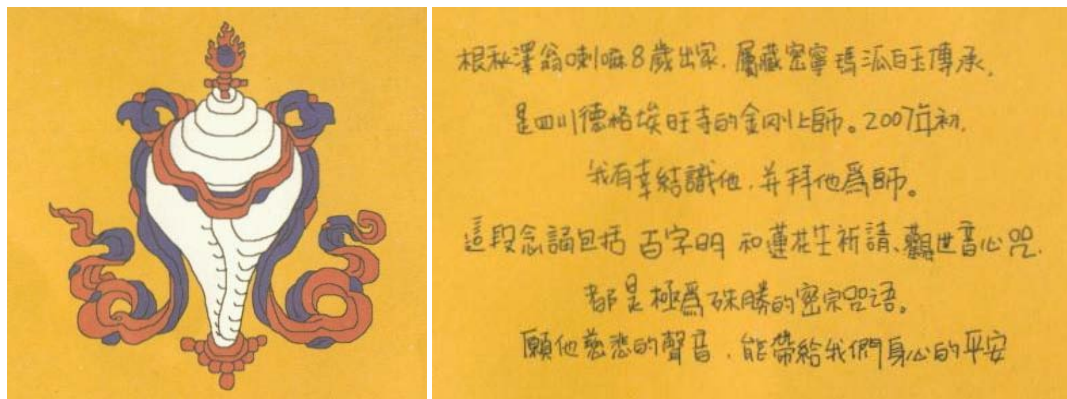


Abb. 14: Details von Zhou Yunpeng

Neben dem Bild steht folgender Text: „Lama Genqiu Zeweng verließ im Alter von 8 Jahren sein Zuhause, er gehört zur Nyingma-Schule in Baiyu, und ist Vajra-Meister im Aiwang-Tempel in Dege / Sichuan. 2007 konnte ich glücklicherweise seine Bekanntschaft machen und ihn als Meister annehmen. Diese Rezitation beinhaltet das Hundert Silben-Mantra und ein Bittgebet an Padmasambhava, ein Mantra Avalokitesvaras, alles sind extrem exaltierte Mantras des Vajrayana-Buddhismus. Hoffentlich kann seine barmherzige Stimme uns Frieden für Geist und Körper bringen.“⁴⁴²

Mantra Of The Green Tara

Die Musik zu diesem buddhistischen Mantra 绿度母心咒 stammt von Li Jianbin, es wurde veröffentlicht auf seinem Album The Life Of Plants And Trees 草木一生. Als Text wird „Om Tare Tuttare Ture Soha“ “唵达咧都达咧都咧莎哈” rezitiert. Tara 度母 ist laut der Mythologie des tibetischen Buddhismus aus der Träne Avalokitesvaras 观世音菩萨 entstanden⁴⁴³. Das Lied beginnt mit einem (vom Synthesizer hergestellten) Wasserfluss, über dessen plätschern eine Gitarre gezupft und eine Klangschale geschlagen wird. Nach diesem Vorspiel beginnt Li Jianbin mit tiefer Stimme eine einfache Melodie über das Zupfmuster zu singen. Nachdem diese einige Male gesungen

⁴⁴¹ siehe <http://www.yogichen.org/gurulin/efiles/e0095.html>

⁴⁴² Zhou Yunpeng 2007: Chinese Kids

⁴⁴³ Li Jianbin 16:49

wurde folgt ein Mundharmonika-Solo, das im Wesentlichen die Melodielinie der Stimme übernimmt.

Ten Positions

Die Musik zu Ten Positions 十方 stammt von Dongzi, es stammt vom gleichbetitelten Album. Der Aufbau des Liedes ähnelt dem Mantra Of The Green Tara. Das Gitarrenintro ist jedoch etwas komplexer und virtuoser, auf ein Soloinstrument wird verzichtet. Nur eine Pauke und ein Gong sind auf der Album-Version gelegentlich zu hören. Dongzi verwendet viele verschiedene Klangfarben seiner Stimme: Er beginnt zunächst sehr tief, die Melodielinie wird dann oktaviert. Die Technik des mongolischen Kehlkopfesanges wird angewandt, auf der Album-Version hört man die zweite Stimme, es wird geflüstert, geschrien usw. Dieses Lied eröffnet und schließt Dongzis Album und ist fester Bestandteil beinahe jeden Konzertes. Bei Ten Positions wird das Mantra Vajrasattvas rezitiert (Om Vajrasattva Hum). Das tibetische in seinem Cd-Heftchen ist eben dieses Mantra.

Don't Blame Me

Don't Blame Me 怪不得我 stammt von Zhu Fangqiong, es wurde auf seinem Album Go West veröffentlicht.

Kill your dreams,	杀死你的梦吧,
Kill your dreams,	杀死你的梦吧,
Kill your dreams, kill them.	杀死你的梦, 杀死它。
Life is just a game,	生命本是一场戏,
Don't blame me.	你怪不得我。

Das Stück beginnt mit einer aggressiv gespielten Gitarre über die sich die hohe Stimme Zhu Fangqions legt, erst ein wenig später setzt eine schnell getrommelte Djembe ein. Nach dem zweiten Durchgang folgen einige instrumentale Stopps und rhythmische Verzierungen der Djembe, wobei der Grundrhythmus immer gleich bleibt. In der dritten Runde beginnt Zhu Fangqiong zu schreien, die Instrumentierung bleibt dieselbe. Die Begleitung wird hauptsächlich auf den Basssaiten der Gitarre gespielt, das Stück ist in E-Moll komponiert und es kann eine Skordatur angenommen werden, da die offene, akkordlose Spielweise Zhu Fangqions ansonsten unmöglich wäre. Die negative Grundeinstellung Zhu Fangqions manifestiert sich deutlich in diesem Lied, von einer

„optimistischen Zukunftssicht“ ist hier nichts zu spüren. Natürlich kann der „Traum“ ebenso im Singular übersetzt werden, die Aussage des Liedes verändert sich nicht.

Vanish

Vanish 消失 wurde von Zhang Quan und Little Suo komponiert. Dieses Lied ist auf allen drei Live-Alben der Wild Children vertreten.

Everything will eternally vanish, Every reason is not important. Every believe is wrong, Every existence will be forever.	一切都会永远消失, 一切道理都不重要。 一切信仰都是假的, 一切生命都会永远。
Everything will eternally vanish, Every pleasure is not here to stay. Every result is real, Every promise will change.	一切都会永远消失, 一切欢乐都不停留。 一切结果都是真的, 一切誓言都会改变。
Your soul disappears in your desires. Your hot blood disappears in your thoughts. Your freedom disappears in your rooms. Your love disappears in your bosoms.	你们的灵魂消失在你们的欲望里。 你们的热血消失在你们的思想里。 你们的自由消失在你们的房间里。 你们的爱情消失在你们的怀抱里。

Dieses Lied ist in seiner textlichen und musikalischen Schönheit und Aussagekraft unübertroffen. Mit über 6 Minuten zählt auch dieses Lied zu den längeren im Repertoire der Folk-Szene. Der Text stellt zum Abschluss die überragende Fähigkeit von Zhang Quan als Liedermacher und Poet anschaulich dar, die man (sofern man einen Vergleich überhaupt herstellen mag, wovor ich mich bis hierhin gesträubt habe) ohne weiteres mit Größen wie Bob Dylan, Lennon/McCartney, Leonhard Cohen usw. vergleichen kann. Auch dieses Lied ist wieder (wie Su Yangs Wise And Virtuous) in der für Gitarristen ungewöhnlichen Tonart D-Moll komponiert, was in diesem Fall aber nicht auf technische Details im Fingersatz zurückführen ist, sondern auf die verwendete Stimmung der Wild Children-Gitarren. In diesem Falle kann eine Skordatur angenommen werden, in der die tiefe E-Saite auf D herunter gestimmt wird. Die Melodielinie der Gitarre weckt durch ihren pentatonischen Tonvorrat Assoziationen an die traditionellen Blumenlieder, während die Begleitakkorde und die gesungenen Melodielinien durch den verwendeten Tonvorrat sehr weit vom „chinesischen“ entfernt sind. Eine mächtige Basslinie untermauert die mit Erweiterungen durchgesetzten Akkorde, kleine Septimen, Nonen und Blue Notes in der Melodielinie bestimmen das Klangbild.

Die Sprachgewandtheit beginnt schon im ersten Vers, in dem das Begriffspaar „ewig“ und „verschwinden“ die kosmischen Ausmaße des Folgenden darlegen. Es geht nicht um die Probleme in Gesellschaft oder des Volkes, nicht um Politik, sondern um grundlegende existentielle Fragen, die die Menschheit seit jeher beschäftigen. Weiter in diesem Jargon wird sogleich behauptet, dass alle Argumente, alle Logik, alle grundsätzlichen Erkenntnisse unwichtig sind, Religion und Glaube werden als falsch abgestempelt. Im Gegensatz dazu steht als Abschluss des letzten Verses jedoch die Ewigkeit des Lebens, der Existenz an sich. Der zweite Vers erinnert zu Beginn ein weiteres Mal eloquent daran, dass es hier um „höhere Dinge“ geht. Die letzte Strophe ist ein Ausbruch aus den „philosophisch-kosmischen Grundsatzproblemen“, und stellt verschiedene Kritikpunkte am Volk bzw. Missstände der Gesellschaft dar. Wiederum handelt es sich nicht um reale, geschehene Ereignisse, sondern um gedankliche Strömungen, Ideale und grundlegende philosophische Probleme einer Gesellschaft; dass die Seele im Konsumismus, Materialismus und Merkantilismus zu verkümmerten droht und über kurz oder lang verschwinden wird; dass Gefühle, Temperament, Leidenschaft verdrängt werden von Logik und kühlem Kalkül; dass die Freiheit, die Wanderlust, zurückgedrängt wird auf die „eigenen vier Wände“, propagiert und verkauft als ein falsches Gefühl von Sicherheit und Geborgenheit, dem „eigenen Nest“. Zhang Quan wird wohl immer ein Kuckuck bleiben; und dass zu guter Letzt sogar die Liebe verschwindet, eingesperrt im jämmerlichen Überbleibsel des „Selbst“. Dieses Lied bildet den Abschluss der Gedichtanalyse, welche nun in einer Zwischenconclusio zusammengefasst wird.

3.4.9. Zusammenfassende Erkenntnisse

Die Inhaltsanalyse der Primärliteratur, d. h. der als Gedichte behandelten Liedertexte, erfolgte hauptsächlich anhand dreier Kategorien, wobei sich die ersten zwei Analysekategorien der von mir erstellten Tag-Methode bedienen, während die dritte sich auf Aussagen Faures beruft:

- Analyse auf musikalischer Ebene
- Analyse der inhaltlichen Ebene des Textes
- Analyse auf Grundlage der Wertewandel-Theorie

Musik

Der Großteil der Musik steht in den für Gitarren leicht spielbaren, üblichen „Kreuztonarten“, also G-Dur, D-Dur und vor allem A-Dur und E-Dur. Der Rhythmus der Musik hält sich meist an einen starken 4/4-Takt in mäßigem Tempo. Die Musik lehnt sich zwar in Teilelementen an die nordwestliche Volksmusik an (z. B. Elemente der Melodieführung, des Gesangsstils, des Schaffensprozesses usw.), ist diese aber eindeutig nicht. Interessanterweise ist derjenige Musiker, der sich selbst am nächsten zur Volksmusik sieht (Su Yang), musikalisch am weitesten von ihr entfernt. Die Begleitung Des überwiegenden Teils der hier genannten Lieder baut auf der Stahlsaitengitarre auf, die Spielweise ist stilistisch allen Interpreten ähnlich, weist jedoch individuelle Unterschiede auf. Meist werden nicht nur verschiedene Schlag- sondern auch Zupftechniken beherrscht, die bei Live-Auftritten oft vereinfacht werden. Die Elektrogitarre kommt selten vor, was die Lautstärke der gesamten Musik nach unten drückt. Ein oft verwendetes Instrument ist die Dombra, die in ihren zwei vorherrschenden Spielweisen von Zhang Quan (selbst erlernter Stil) und Wu Junde (traditionell kasachischer Stil) popularisiert wird. Die Dombra tritt meist nur in Verbindung mit anderen Instrumenten auf, nur Zhang Quan schafft es ein ganzes Konzert allein mit einer Dombra zu bestreiten, wobei auch er die Mundharmonika zu Hilfe nimmt. Das meist begleitende Schlaginstrument ist die Djembe, ein komplettes Schlagzeug kommt selten zum Einsatz, und wenn dann nur in Verbindung mit Elektrogitarre und Bass. „Exotische“ Instrumente wie Maultrommel, Suona, Erhu usw. kommen nur bei vereinzelten Liedern vor und sind live meist gar nicht zu hören. Fragt man nach dem Haupteinfluss aus der Volksmusik, so sind es nun nicht mehr die Wanderlieder 信天游, die in den 1980ern Hauptinspiration für die Musik des Nordwestwinds waren, sondern die Blumenlieder 花儿, auf welche in Konzerten öfter direkt Bezug genommen wird.

Die Lieder beinhalten im groben die Elemente Strophe, Refrain, Einleitung, Schlussteil und Zwischenstück. Hauptsächlich machen die Liedermacher vom Strophe-Refrain Schema gebrauch, wobei auch sie gerne lineare Geschichten ohne Refrain (oder einem einzigen Refrain) singen. Die Musik, die in der Northwest-Tradition steht, reiht meist viele Strophen aneinander, bevor zum Schluss ein Refrain öfter wiederholt wird. Oftmals werden dann die Strophen einfach noch einmal wiederholt, wodurch der

Eindruck eines Strophe-Refrain Schemas entsteht. Improvisierte Instrumental-Soli gibt es nicht, womit sich die Folkmusik wieder näher an der förmlich relativ starren Rockmusik orientiert, anstatt an der oft frei gestalteten Volksmusik. Das vermittelte Gefühl der Lieder spannt einen weiten Bogen, von melancholisch, sehnsüchtig, verärgert, jugendlich-stürmisch, ruhig usw. Liu Kun, ein Folkmusiker der in dieser Arbeit nicht behandelt wurde, besingt in einem seiner Lieder die oft festzustellende Traurigkeit in den Liedern der Folkmusik und stellt dabei einen direkten Bezug zu Zhang Quan her:

Hey, young man! Stop and tell me, how can I be in such a sorrow? Sorrowful as if I've been listening to Zhang Quans songs for ten times.

嘿，青年！你站下来告诉我，我怎么这么忧伤？像听了十遍张奎的歌一样忧伤。⁴⁴⁴



Abb. 15: Details von Wan Xiaoli

Dies sind drei der erwähnten Postkarten vom It's Not As Bad As You've Imagined-Album. Die düstere, dunkle Stimmung in einem urbanen Umfeld ist deutlich erkennbar.

Text

Verschiedenste Formen von Analyse wurden vorgenommen: Manchmal wurde der ganze Text als eine Einheit betrachtet, manchmal wurde Strophe für Strophe vorgegangen, bisweilen wurden ein oder zwei wichtige Wörter herausgepickt und gedeutet, Metaphern und Allegorien wurden gesucht usw. Eine „richtige“ Inhaltsanalyse kann man bei der Vielzahl und Vielfältigkeit der hier behandelten Lieder nicht konstatieren, auf jedes Lied muss individuell eingegangen werden. Verschiedene Themengebiete überschneiden sich natürlich, so hängen etwa die Themengebiete, in denen in nostalgischer Weise die Heimat besungen wird eng mit Naturbeobachtungen zusammen, welche wiederum oft schon gesellschaftskritische Elemente beinhalten

⁴⁴⁴ Liu Kun 2010: Hey, Young Man!

können. Zhang Quan, Su Yang, Zhu Fangqiong usw. schreiben eher Lieder in der Nordwest-Tradition, während Wan Xiaoli, Li Zhi, Zhou Yunpeng, Wang Juan usw. sich dem Stadtleben mit all seinen Problemen und Erscheinungen verschrieben haben. Alle Künstler beherrschen und kennen jedoch alle Themenbereiche, sie gehen nur jeweils anders damit um.

Lieder, in denen es um nostalgische Erinnerungen und um die Heimat geht sind geographisch meist im Nordwesten angesiedelt. Die besungene Region befindet sich entweder dort (meist im Einzugsgebiet des Gelben Fluss), oder die Musiker kommen aus der Gegend. Auch Anspielungen auf Qinghai, die Mongolei, Xinjiang oder Tibet lassen sich nachweisen, übrigens nicht nur textlich sondern auch musikalisch. Das Wanderleben ist ein ebenso oft besungenes Thema, meist in Verbindung mit dem Verlassen eines Ortes oder eines geliebten Menschen. Oft sind hier auch autobiographische Elemente zu finden. Die Texte, die in einer städtischen Umgebung angesiedelt sind, sind kryptischer, indirekter als die Nordwest-Lieder. Das „zwischen den Zeilen lesen“ will beherrscht sein um diese Texte vollständig zu entschlüsseln, was sicher nicht immer gelungen ist. Das Thema Liebe wird natürlich besungen, jedoch meist in einer alternativen Form zu der in der Popkultur vorherrschenden rosaroten Brille. Kaum ein anderer Themenbereich hat einen derartigen Schimpfwörterverschleiß und ein Repertoire an vulgären Ausdrücken parat wie die Lieder, in denen es um Beziehungen geht, wodurch sich die Folkmusik klar von der Popmusik abzugrenzen versucht. In den Naturbeobachtungen geht es um den Ablauf der Jahreszeiten, um Blumen, Berge usw. Lieder über die Natur sind oft verbunden mit gesellschaftskritischen Inhalten, damit stellen sie sich in einen globalen Kontext. Schließlich gibt es noch eine Vielzahl von Mantra-Rezitationen, meist persönliche Bekenntnisse des Künstlers zum Buddhismus.

Wertewandel-Theorie

Die von Faure angeführten zwölf Punkte kann man in der Folkmusik an Zweierlei nachvollziehen: Anhand der Texte, also des besungenen Inhaltes, und anhand der Szene an sich, dem Verhalten der Musiker und allen Beteiligten. Es gibt beispielsweise nur wenige Texte, in denen der „Status der Frau“ als verändert dargestellt wird, ebenso wie in anderen Musikrichtungen geht es meist immer noch um das zu bewundernde, schöne Mädchen. Der Frauenanteil in der Szene, besonders im Publikum, scheint jedoch

ausgeglichener als in der Rock-Szene. Auch eine „optimistische Zukunftssicht“ kann man anhand der Texte schwer nachweisen, eher das Gegenteil ist der Fall. Die Szene an sich, die daran teilnehmenden Individuen, sind sehr wohl positiv eingestellt, die Inhalte der Musik decken ein breites Spektrum von Emotionen ab: Skepsis, Zynismus, Humor, Angst bis hin zu offenem Pessimismus. Eine „Trennung zwischen Privat- und öffentlichem Leben“ ist in den Texten ebenso wenig vorhanden wie im täglichen Leben der Musiker. Die Musik lebt sozusagen von persönlichen Eindrücken, und die Nähe zwischen Musiker und Publikum ist sehr eng. Nachweisen lässt sich jedoch eine „Rückkehr zu altertümlichen Überzeugungen“, zumindest auf spiritueller Ebene. Dies gilt jedoch nur, wenn unter „altertümlichen Überzeugungen“ die philosophisch-religiösen Anschauungen des dynastischen Chinas gemeint sind, besonders buddhistische Vorstellungen. Auch die Veränderung von Rollenbildern lässt sich nachvollziehen: Musiker und Bands wie Kurt Cobain oder die Eagles gehören ebenso zu den neuen Helden wie etwa Franz Kafka. Die Musiker selbst übernehmen keine Vorbilderrolle, wie manche Rockmusiker oder gar Popstars. Weniger besungen werden Themen rund um den „Materialismus“ (dem man grundsätzlich abgeneigt gegenübersteht) und „Veränderungen in der Familie“. Jedoch sind dies alles Werte und Phänomene, die anhand der bloßen Existenz der Szene nachweisbar sind. Auch ein „Rückgang am Sinozentrismus“ lässt sich nur indirekt anhand der Texte nachweisen, eher an privat getätigten Aussagen der Musiker, für die klar zu sein scheint, dass z. B. Xinjiang oder Tibet nicht „chinesisch“ sind. Hier rückt die Meinung der Folkmusiker von der offiziellen Meinung um das Konzept von „China“ ab. Die verstärkte Reisefreudigkeit (nicht nur um zum Frühlingsfest die Familie zu besuchen, sondern auch um „neue Kulturen“ kennen zu lernen und nach Tibet, der Mongolei, Nepal, Indien usw. zu fahren) deutet auf einen gewissen Wohlstand hin, obwohl die Art des Reisens natürlich wiederum sehr kostensparend vor sich geht, was sich zwar gut in den „Mythos des Wandermusikers“ einpasst, diesem jedoch nicht wirklich entspricht. Einen starken Drang zu Hedonismus, wie er in der Sekundärliteratur vor allem Rock- und Punkmusikern oft zugeschrieben wird, kann Folkmusikern nicht angesehen werden. Im Gegenteil, die Musiker versuchen so „normal“ als nur möglich zu wirken. Damit sind sie auch eine Art „Gegenbewegung zur Gegenbewegung“, sofern man den nach außen hin präsentierten Individualismus anderer urbaner Kunstformen als Gegenbewegung zum Mainstream betrachtet.

3.5. Und dann war da noch ...

Unter diesem abschließenden Kapitel des dritten Teils sind einige Themen zusammengefasst, die ansonsten nirgends Platz gefunden haben, was nicht heißt, dass sie unwichtig wären, im Gegenteil! Die Kenntnis dieser „Erscheinungen“ ermöglicht es erst, die zeitgenössische Folkmusik in ihrer Gesamtheit als relevantes kulturelles Phänomen zu verstehen und liefert damit auch ein besseres Verständnis der chinesischen Gesellschaft im Ganzen.

3.5.1. Web 2.0 und Douban

Web 2.0 ist ein grob umrissenes Konzept, mit dem in der Regel verschiedenste Internet-Plattformen beschrieben werden. Die populärsten Web 2.0-Plattformen sind unter anderen MySpace, Youtube und Facebook, auch Wikipedia würde man dazuzählen. Einige der populärsten Seiten sind in China gesperrt, es gibt ein eigenes MySpace und Facebook, das aber keine Kommunikation mit der jeweiligen internationalen Version zulässt. Allerdings gibt es unzählige Klone und (teilweise überlegene) Imitationen, wobei Douban 豆瓣, Renren 人人网 und Tudou 土豆网 besonders aus der Flut an Internetseiten hervorstechen, die die Online-Verbreitung von Musik, Videos und nicht zuletzt Gedankengut sehr einfach machen. Neben den Plattformen und den dazugehörigen Nutzungen sind auch noch andere Begriffe relevant um Web 2.0 erschließend zu beschreiben. Tags, Blogs, Long Tail⁴⁴⁵ usw. – all dies sind Konzepte, die unmittelbar mit Web 2.0-Anwendungen in Verbindung stehen, und deren Auswirkungen sich nicht nur auf die Computerwelt beschränken, sondern die reale Auswüchse im täglichen Leben der Nutzer (Netizens⁴⁴⁶) annehmen.

In seiner soziopolitischen Anwendung ermöglicht es Web 2.0, Produktion und Konsumation von (Pop)kultur in einer Person zu vereinen. Inwiefern diese Entwicklung als Graswurzelkultur 草根文化 bezeichnet werden kann, wäre zwar für diese Arbeit interessant (da ja auch eine Beziehung zur „Wurzelsuche“ hergestellt werden könnte), ich überlasse dies aber weiteren Forschungen, die sich mit dem Begriff Web 2.0 näher auseinandersetzen. Hier sei lediglich erwähnt, dass ohne Internet und im besonderen

⁴⁴⁵ Ein Begriff der von Chris Anderson geprägt wurde. Die dahintersteckende Theorie hat vor allem (aber nicht nur) auf die Musikindustrie praktische Auswirkungen. / siehe Kapitel 2.5.2.

⁴⁴⁶ Ein Kunstwort zusammengesetzt aus den englischen Wörtern „Network“ (Netzwerk, bezieht sich auf das Internet) und „Citizen“ (Bürger). Die deutsche Übersetzung könnte „Netzbürger“ lauten.

ohne die Web. 2.0-Anwendung Douban die Folkmusik-Bewegung in dieser Form gar nicht möglich wäre. Dies wurde auch von Musikern in Interviews und Gesprächen oft betont. Vieles „Gesagte“ und „Gesungene“ wird über Douban veröffentlicht und unter Volk gebracht⁴⁴⁷, dort wird auch darüber diskutiert und disputiert. Es geschieht eine schnelle Vernetzung, Fahrgemeinschaften der Fans werden organisiert usw. Das Benefizkonzert für die Erdbebenopfer in Qinghai z. B. wurde sehr kurzfristig angekündigt und kurzfristig um einen Tag verschoben. Nichtsdestotrotz war der Veranstaltungsort voll, und auch beinahe alle relevanten Musiker der Folkmusik-Szene gaben sich ein Stelldichein, da die veränderten Termine allen Beteiligten sofort über Douban zugänglich waren. Shao Xiaomao 邵小毛, eine „Douban-Musikerin“ “豆瓣音乐人” beginnt ihr Konzert auch gleich mit folgenden Worten, die sie ganz klar in die Web 2.0-Welt stellen:

Hallo alle miteinander. Ich bin eine aus der neuen Generation von Leuten die über das Internet ihre Werke verbreiten können.
大家好。我是新一代的通过网络可以转播自己作品的人。⁴⁴⁸

Der Vorteil an Web 2.0-Anwendungen ist, dass sie meist unidirektional sind, also eine direkte Vernetzung zwischen Musiker und Fan bzw. Produzent und Konsument schaffen.

Dann kann man wissen, wer unsere Fans sind, was für Menschen das sind die unsere Musik hören. [...] Wie die Leute unsere Musik verstehen.
然后能知道我的歌迷到底是, 听我歌的人他们到底是一些什么样的人。[...]大家是怎么理解这些歌。⁴⁴⁹

Die Konzerte werden von Fans oder Angestellten des Veranstaltungsorts aufgenommen, und innerhalb kürzester Zeit ins Netz gestellt, unabhängig von der Herkunft der Musiker oder der Zuhörerschaft (dessen soziale Distanz über diese Anwendungen ohnehin schrumpft, da anstatt des unerreichbaren Superstars nun nur mehr ein Mensch am anderen Ende der Internetleitung sitzt, und damit auch die geographische Distanz nebensächlich wird). Menschen mit gleichen Interessen und Hobbys können sich vernetzen und organisieren⁴⁵⁰. Herkunft bzw. Nationalität wird nebensächlich. Douban

⁴⁴⁷ Ein Extrembeispiel von Wu Junde, der (laut Wang Ziyang und Nan Jia) für kurze Zeit auf seiner Hauptseite stehen hatte: „I don't need sex, the government fucks me every day.“ Als ich mich dessen vergewissern wollte konnte die Douban-Seite von Wu Junde nicht mehr aufgerufen werden, und bis jetzt ist nur die Seite seiner Band, Traveler, aktiv, nicht jedoch seine private.

⁴⁴⁸ Shao Xiaomao (Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road) 2:06

⁴⁴⁹ Zhang Weiwei 27:39

⁴⁵⁰ Zhang Weiwei 18:55

wurde hauptsächlich von Leuten, die in den 1980ern geboren wurden, erschaffen⁴⁵¹. Douban wird natürlich nicht ausschließlich von Folkmusikern benutzt. Auch Musiker und Fans anderer Szenen, wie etwa der Rock- oder Hip Hop-Szene, vernetzen sich via Douban. Der äußerst mühsame Weg, eine Plattenfirma zu finden, wird auf diesem Weg umgangen, die Musik kann auch selber produziert und sofort ins Netz gestellt werden. Die Musiker haben direkte Kontrolle über ihre Musik, Lieder können auch wieder zurückgezogen werden, man kann einsehen, welche Lieder oft gehört werden, welche weniger oft und dadurch Rückschlüsse auf die Popularität ziehen usw. Es ist anzunehmen, dass Web 2.0-Anwendungen nicht nur den Musikmarkt revolutionieren, sondern ebenso die Musik an sich. Der „Schaffensprozess“ und die „Zielgruppe“ nähern sich einander an⁴⁵².

3.5.2. Das Urheberrecht und der Diskurs um Wang Luobin

Ein heikles Thema, das Hand in Hand mit der Dakou-Kultur⁴⁵³ und auch Web 2.0 geht, ist die Frage um das Urheberrecht. Wang Luobin 王洛宾 (1913-1996) war ein Liedersammler, der hauptsächlich Lieder in Xinjiang zusammengetragen hat, und dessen Tätigkeit hitzige Diskussionen zu diesem Thema angefacht hat. Seine gesammelten Lieder, die er auch selber adaptierten und neu interpretierte, wurden nach der Öffnung sehr populär, auch in Xianggang, Taiwan und Singapur. In dieser Zeit erhielt er seinen Spitznamen, Western Folk Song King 西部歌王. In den 1990ern wurden seine Lieder als „Xinjiang Folk Songs“ verkauft, jedoch wurde dies von einheimischen Musikwissenschaftlern stark kritisiert. Einerseits weil ihm der Vorwurf des Diebstahls gemacht wurde, andererseits weil seine adaptierten Texte eine Beleidigung der uigurischen und anderen Minoritäten darstellte. Als Wang Luobin 1996 starb schlug die öffentliche Kritik schlagartig in Lobeshymnen um, und seine Arbeit wurde als Völkerverständigung, Kulturaustausch und „gegenseitiges Verstehen der Kulturen“ interpretiert. Wang Luobin wird von der Gegenseite nach wie vor abgesprochen, genug von uigurischer Kultur zu verstehen, als dass er sie nach außen hin repräsentieren dürfte. Sein Ausverkauf (an Markt und Politik) wird als Han-Chauvinismus 大汉族主义 gewertet. Die Chinesen sehen Wang Luobin als

⁴⁵¹ Zhang Weiwei 18:33

⁴⁵² siehe Kapitel 1.2.1.

⁴⁵³ siehe Kapitel 2.5.3.

authentischen Vertreter exotischer Kulturen, die Uiguren sehen ihn als jemand der ihre indigene Kultur und ihre Identität devaluiert. Die Beschuldigung, dass Wang Luobin die Lieder regelrecht gestohlen habe (die meist aus dem Uigurischen Lager kamen), setzt eine Wahrnehmung voraus, der ein kollektives Besitztum einer musikalischen Tradition zu Grunde liegt. Besonders bei monetär und ideologisch verwertbaren Themen wie Urheberrecht und Identität, liefert Volksmusik zwei Schlachtfelder hinter denen zwei Grundlegende Fragen stehen:

1. Wer erhebt Anspruch auf das Urheberrecht von Volksmusik bzw. „who has the right to profit?“
2. Wer hat die moralische Autorität über den Inhalt der Musik inne bzw. „who has the right to represent?“

Es ist selbsterklärend, warum dieses Thema auch für die Folkmusik relevant ist bzw. werden könnte. Zum jetzigen Zeitpunkt ist noch keiner der Interpreten – vor allem nicht derer, die der Northwest-Tradition nahe stehen – in der Situation, mit seiner Musik viel Geld zu machen, oder so berühmt zu sein, dass seine Person bzw. sein Publikum für den Staat von Interesse sein könnte⁴⁵⁴, womit beide von Harris angesprochenen Probleme in China (noch) nicht existent sind.⁴⁵⁵

Die Reaktionen der Folkmusiker auf Wang Luobin können in ihrer kürzesten Form mit den Worten Dongzis zusammengefasst werden, „sehr cool“ “很牛的”⁴⁵⁶. Auch Zhang Quan befindet Wang Luobin für gut, das ganze Urheberrecht-Problem wäre von anderen aufgebauscht⁴⁵⁷. Von Li Jianbin wird Wang Luobin ebenso als Meister 大师⁴⁵⁸ beschrieben.

Weil es ihn gab, wird möglicherweise die Volksmusik noch viel breiter übertragen, noch mehr Menschen wissen davon.

因为有了他，可能民间音乐才广播了更广，更多的人知道。⁴⁵⁹

Auf die generelle Frage nach dem Urheberrecht antwortete Li Jianbin mit der rhetorischen Frage (dies nur stellvertretend für den einstimmigen Chor der chinesischen Folkmusiker):

⁴⁵⁴ siehe Kapitel 3.3.1.

⁴⁵⁵ Harris 2005: 381-394

⁴⁵⁶ Dongzi 5:40

⁴⁵⁷ Zhang Quan 38:34

⁴⁵⁸ Li Jianbin 34:16

⁴⁵⁹ Li Jianbin 34:34

Wie können denn Dinge aus dem Volk ein Urheberrecht haben?
民间的东西哪有版权?⁴⁶⁰

3.5.3. Ästhetik der Authentizität: (eben nicht) Shanzhai

„Kultur und Profit schließen einander aus!“ Hinter dieser romantischen Ansicht stehen zwei Fantasien: Auf der einen Seite eine vom mittellosen Künstler, der sich voll und ganz der reinen und ästhetischen Transzendenz seiner Kunst widmet. Auf der anderen Seite die Fantasie der Volkskultur, in der alle Mitglieder einer Gesellschaft (tribe) gleichberechtigt am Kulturleben teilhaben, frei von kommerzieller Färbung⁴⁶¹. Realistisch ist weder das eine noch das andere. So kann auch kommerziell erfolgreiche Musik durchaus authentisch sein⁴⁶². Folkmusiker wenden sich dennoch bewusst von Kommerz ab, und beziehen aus dieser Einstellung einen Authentizitätsanspruch. Die Ästhetik der Folkmusik ist eine sehr einfache, schlichte und reine, sie produziert einen Diskurs über Authentizität, der aufbaut auf Nähe, Simplizität und Intimität⁴⁶³. Oft wird die Popmusik bzw. die Rockmusik hergenommen, um aufzuzeigen, was nicht authentisch ist, und man selber positioniert sich als das Gegenteil und erhebt dadurch automatisch einen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Dieses logische Ausschlussverfahren ist auch in westlichen Musikkreisen üblich, und paradoxerweise wird als Gegenüber oftmals eine Band betrachtet, die einem im Grunde stilistisch am nächsten steht. Dieser Diskurs herrscht nicht nur unter den Musikern, sondern auch unter den Zuhörern⁴⁶⁴. Ein Begriff der sich in der Folk-Szene als Bürge für Authentizität durchzusetzen scheint ist „Original“ „原生态“⁴⁶⁵. Man trifft auch manchmal auf die fälschliche Übersetzung „Ecosystem“, die jedoch im musikalischen Kontext unpassend scheint. Ebenso „primitiv“ wird als Übersetzung verwendet, auch „akustisch“ bzw. „unplugged“ ist je nach Kontext möglich. Authentizität wird also von der Szene selber bestimmt, unter Verwendung eines „nicht-authentischen Gegenübers“, wodurch lediglich konstatiert

⁴⁶⁰ Li Jianbin 35:26

⁴⁶¹ Fiske 2006: 121

⁴⁶² Huang Se verwies in Gesprächen etwa auf die Popularisierung des amerikanischen Blues, der sich auch aus „Volksmusik“ entwickelte und sich im Rock 'n' Roll zu einem weltweiten Phänomen entfaltete.

⁴⁶³ Kloet 2001: 34, 71

⁴⁶⁴ Diese Erkenntnis beruht auf persönlichen Beobachtungen.

⁴⁶⁵ Unter diesem Schlagwort wird etwa Live das nächste Lied angekündigt. / Little Zhou (Yushu Charity Concert) 0:13

wird, was man selber nicht ist, aber nicht zwingend was man ist. Oft wird dem Gegenüber Imitation 山寨⁴⁶⁶ – Shanzhai – vorgeworfen.

Dieser (vor allem von Zhang Weiwei oft verwendete) Begriff, beschrieb ursprünglich ein ähnliches (wirtschaftliches) Phänomen wie der Begriff Dakou⁴⁶⁷, hat sich aber mittlerweile auf andere Kulturbereiche ausgeweitet, daher kann man ebenso von Shanzhai-Musik sprechen. Shanzhai bezeichnet die Vorgehensweise vieler chinesischer Firmen, westliche Produkte noch vor deren Erscheinen auf dem chinesischen Markt zu kopieren bzw. zu imitieren, da in der chinesischen Version des Produktes z. B. Funktionen enthalten sind, die das ausländische Produkt nicht hat, die aber besser auf den chinesischen Markt zugeschnitten sind. Die heute verwendete Bedeutung lässt sich von der Übersetzung „Bergfestung von Banditen; befestigte Räuberhöhle in den Bergen“ herleiten.

Die Besonderheit von Folkmusik ist, dass sie sehr chinesisch ist, sie ist keine Imitation.
民谣的特点就是特中国，不山寨。⁴⁶⁸

Diese von Zhang Weiwei getätigte Aussage besagt also, dass allein durch den Umstand, dass Folkmusik ein rein chinesisches „Produkt“ ist, sei sie authentisch, nicht ein „Shanzhai-Produkt“ von etwas ausländischem (wie z. B. Rockmusik).

Neben den soziologischen Authentizitätsansprüchen können auch musikalische festgestellt werden: Yan Jun sieht in der Gitarre, dem Hauptinstrument der Folkmusik, ein Instrument, das eine Konnotation zu einem „romantischen Leben“ nicht aber zu „professioneller Kunst“ weckt. Der Authentizitätsanspruch der Folkmusiker beruft sich vielfach auf diese Lagerfeuer-Romantik. Ein Gitarrist muss in China nicht besonders schnell oder virtuos sein. Um anerkannt zu werden muss er jedoch eine gewisse innere Reinheit 内心世界的纯洁⁴⁶⁹ verkörpern. Folkmusik basiert auf Grundsätzen der Normalität und der Gleichheit, die Musiker sind keine unerreichbaren Helden für die Zuhörer, sie sind eher wie Freunde. Das Privatleben der Folkmusiker ist dadurch sehr offen, es gibt keinen Unterschied zwischen dem Künstler und der Privatperson⁴⁷⁰. Beim Midi Festival z. B. kam die fünfjährige Tochter von Wu Junde auf die Bühne und sang

⁴⁶⁶ Alternative Übersetzungen lauten „Plagiat“ und „Plagiarismus“.

⁴⁶⁷ siehe Kapitel 2.5.3.

⁴⁶⁸ Zhang Weiwei 58:11

⁴⁶⁹ Yan Jun 2000: 26-27

⁴⁷⁰ Kloet 2001: 71, 159

spontan ein Kinderlied mit ihm ⁴⁷¹. Ebenso ist es im Folkzirkel nicht üblich, Künstlernamen 艺名 zu verwenden, von den hier vorgestellten Musikern bedienen sich lediglich drei eines Spitznamens 绰号, He Guofeng (Little He), Wang Xiujuan (Little Juan) und Li Dong (Dongzi).

Durch die Anfertigung von Live-Aufnahmen wird erstens diese Nähe zum Publikum ein weiteres Mal unterstrichen, zweitens tragen sie zum Authentizitätsanspruch der Musiker bei. Die Musik wird ohne komplizierte technische Hilfsmittel, ohne aufwändige Nachbearbeitungen in teuren Studios präsentiert. Kleine Fehler werden akzeptiert und lassen den Musiker „menschlicher“ erscheinen. Auch die grafische Umsetzung von Plakaten und Cd-Heftchen vermittelt durch Handgeschriebenes, Privatfotos, persönliche Gedichte, billige Aufmachung usw. eine „amateurhafte“ Ästhetik, obwohl einige der Musiker ganz und gar nicht „Amateure“ sind, und sowohl diese grafische Ästhetik als auch das musikalische „Do it yourself“-Ethos bewusst benutzen um die eigene „Ehrlichkeit“ und Authentizität unter Beweis zu stellen.



Abb. 16: Details von Wan Xiaoli

Links ein Bild von der Rückseite des ersten Albums Wan Xiaolis, aufgenommen außerhalb der Jianghu Bar. Die amateurhafte Ästhetik wird durch die handgeschriebene Titelangabe noch verstärkt. Rechts ein digital nachbearbeitetes Bild aus Wan Xiaolis zweitem Album ⁴⁷².

⁴⁷¹ Wu Junde (Midi Festival) 2:03

⁴⁷² siehe Kapitel 3.3.2.

4. Teil: Conclusio

Im letzten Teil der Darstellung werden die in der Einleitung dargelegten Hypothesen ein letztes Mal geprüft und die damit in Verbindung stehenden Forschungsfragen beantwortet. Auch die verwendeten Theorien und Methoden werden einer kritischen Prüfung unterworfen. Den abschließenden, persönlichen Schlussworten folgt ein ausgiebiger Appendix. Dieser Teil wird als Zwischenteil bzw. bridge bezeichnet, eine Verbindung aller vorangegangenen Teile und eine Brücke zum nächsten Forschungsvorhaben. Im englischen Sprachgebrauch wird „conclusion“ auch verwendet, um ein Lied abzuschließen, womit ein letztes Mal auf den liedhaften Aufbau dieser Arbeit Bezug genommen wird.

4.1. Resümierende Schlussfolgerungen

Das definite Forschungsvorhaben dieser Arbeit stellte die Zeitgenössische Chinesische Folkmusik in die Tradition der Wurzelsuche-Bewegung in China und versuchte die Frage nach der Identität und der Suche nach derselben zu beantworten. Außerdem sollte das Spannungsfeld zwischen Rock- und Volksmusik, in dem sich Folkmusik zu befinden scheint, aufgelöst, d. h. erklärt werden. Daraus wurden zwei fundamentale Hypothesen artikuliert:

1. Folkmusik befindet sich im Spannungsfeld zwischen Rock- und Volksmusik.
2. Folkmusik steht in der Tradition der Wurzelsuche-Bewegung der 1980er.

Wie die folgenden Kapitel zeigen, können diese Hypothesen größtenteils verifiziert werden. Die sich daraus ergebenden Forschungsfragen werden im Folgenden einzeln im Detail beantwortet.

4.1.1. Folkmusik im Spannungsfeld zwischen Volks- und Popmusik

Zeitgenössische Chinesische Folkmusik ist ein eigenständiges, empirisch nachweisbares Phänomen, gleichermaßen beeinflusst von Rockmusik (als Teil der Popmusik⁴⁷³) als auch von Volksmusik. Sie befindet sich damit im Spannungsfeld nicht nur zwischen den beiden Musikrichtungen, sondern ebenfalls zwischen globaler und lokaler Kultur. Um diese Hypothese zu überprüfen, ergaben sich die ersten beiden Forschungsfragen:

⁴⁷³ siehe Kapitel 1.2.

- Welche Art von Musik wird überhaupt behandelt (musikalische wie auch inhaltliche bzw. textbezogene Eigenschaften), was also ist Folkmusik?
- Welche Anleihen nimmt sich die Folkmusik aus der Popmusik, welche aus der Volksmusik?

Zur Beantwortung wurden Theorien der Kulturwissenschaft⁴⁷⁴ und Methoden der Musikwissenschaft⁴⁷⁵ herangezogen. Die im Westen vorherrschenden Theorien zur Reflektion von Popkultur (Adorno, Fiske, Hall usw.) liefern nur unbefriedigende Ergebnisse, wenn man sie auf China anwendet. Gesellschaftliche Strömungen wie die Dakou-Kultur, das Shanzhai-Phänomen und das Web 2.0 lassen die meisten dieser Erklärungsversuche obsolet erscheinen. Auch die Einteilung nach „klassischer, elitärer“ und „niedriger, populärer“ Kultur ist (nicht nur) in China untauglich, da sie zu sehr an einem westlich orientierten System festhält. Die Theorien von Schechter, Narvaez und Laba, die die Nähe zwischen Volks- und Popkultur herausstreichen, scheinen eine sinnvolle Basis zur Reflektion der chinesischen Umstände zu sein, auch da sich die Folkmusik in eben diesem Spannungsfeld bewegt.

Was ist Folkmusik?

In diesem Kapitel, wird die zentrale Frage, was Folkmusik eigentlich ist, welche Art von Musik überhaupt behandelt wird, also die Folkmusik in ihren musikalischen und inhaltlichen bzw. textbezogenen Eigenschaften definiert. Die Tradition der Volksmusik in China greift weit in die Geschichte zurück. Der Werdegang ist lang und kompliziert, teilweise lassen sich kongruente Phasen mit der Entwicklung der klassischen Musik der Dynastien feststellen. Die Rockmusik dagegen ist ein relativ junges Phänomen, das es im Zuge der Entstehung von Popmusik und Popkultur generell erst seit ca. 30 Jahren gibt. Die Folkmusik ist eine Mischung aus beiden Musikrichtungen. Elemente und Stilmittel sowohl aus der Volks- als auch aus der Rockmusik werden verwendet. Ein tieferes Verständnis gewährt ein Blick auf die Folkmusiker:

Die meisten der Folkmusiker stammen aus Nordchina, und beinahe alle leben zurzeit in Beijing und sind dort aktiv. Viele der Musiker sind im Nordwesten oder in Xinjiang aufgewachsen und hegen nach wie vor eine Beziehung zu diesen Teilen Chinas, welche

⁴⁷⁴ siehe Kapitel 1.4.

⁴⁷⁵ siehe Kapitel 1.2.

sich in ihrer Musik manifestiert, einerseits indirekt durch die Musik (Rhythmik, Instrumentierung), andererseits direkt textlich. Geboren wurden die momentan aktiven Musiker zwischen 1968 und 1978, dem gleichen Zeitraum in dem auch die ersten Rockmusiker geboren wurden. Die Instrumentierung der Folkmusik beschränkt sich in seiner minimiertesten Form auf eine Gitarre und Gesang. Weit verbreitet ist auch die Dombra, ein Instrument des kasachischen Volkes. Meist werden diverse Schlaginstrumente oder andere, auch in der westlichen Folkmusik typische Instrumente, (wie die Mundharmonika) hinzugefügt. Nur selten trifft man auf die klassische Rock-Instrumentierung mit Schlagzeug, Bass und Gitarre. Die verwendeten Instrumente entstammen also sowohl der folkloristischen Tradition Chinas (wobei hauptsächlich Instrumente verwendet werden, die in der Volksmusik der chinesischen Minoritäten zum Einsatz kommen), als auch der westlichen Folkmusik. In den Interviews versuchen sich die meisten Musiker zu positionieren zwischen der Volksmusik (einem Überbleibsel aus ihrer Kindheit) und der Rockmusik (die sie oftmals in Jugendjahren aktiv spielten).

Die Lieder behandeln ein weites Spektrum von Themen, und – anders als in vielen Popliedern – sind die Aussagen des Liedes und die des Musikers als Privatperson meist deckungsgleich. Das lyrische Ich der Liedertexte und der Autor desselben sind oft gleichzusetzen. Die Musiker, die sich in der Northwest-Tradition sehen, verstehen sich auch auf die Liedermacherei, d. h. sie können auch ohne direkte Anleihen aus der folkloristischen Tradition komponieren, wobei ein indirekter Einfluss immer spürbar ist. Wild etwa Children verstehen sich auf beide Arten Texte zu schreiben sehr gut und gaben damit – als erste Band der Folkmusik – einen kontextuellen Rahmen für nachkommende Musiker an, den diese, bewusst oder unbewusst, akzeptierten. Wild Children können als eine typische Folkmusik-Band betrachtet werden, ihre Musik als Prototyp für gemeinhin zeitgenössische chinesische Folkmusik.

Anleihen aus Volks- und Rockmusik?

Die Nähe zwischen Folkmusik und Rockmusik legitimiert sich aus der geschichtlichen Entwicklung der letzten 30 Jahre. Beijings New Sound-Bewegung war maßgeblich an der Herausbildung einer aktiven Folkmusik-Szene beteiligt. Kloet behauptet mit Recht, dass sich Folkmusik anfangs der „Rock-Mythologie“ unterordnete. Heutzutage jedoch, mehr als 13 Jahre nach Erscheinen des ersten Folkmusik-Albums, definiert die

Folkmusik ihre eigene Mythologie, mit speziellen Verhaltensmustern, eigenem Publikum, speziellen Inhalten usw. Es passiert eine Abgrenzung zur chinesischen Rockmusik-Szene, welcher oftmals Imitation (Shanzhai) vorgeworfen wird.

Die Nähe zur Volksmusik dagegen kann historisch nicht direkt nachgewiesen werden. Die Hypothese, dass Folkmusik in engem Verhältnis zur Volksmusik steht, kann nur nach empirischen Gesichtspunkten geprüft und auch verifiziert werden. Man kann behaupten, dass Folkmusik indirekt in der „Tradition“ (als etwas sich ständig neu Definierendes, nicht als historische Überlieferung) von Volksmusik steht, wenn man den Schaffensprozess und teilweise die musikalische Aufführungspraxis betrachtet: Die Kompositionstechnik vieler Musiker ist an die der Volksmusik angelehnt, und beschäftigt sich auch nicht ausschließlich mit urbanen Lebensumständen, sondern auch mit „trivialen“ Umständen aus der ruralen Bevölkerung. Die Adaptierung, Umänderung, Weiterbildung und Veränderung von altem Liedgut zu Neuem steht dabei ebenso in der Tradition der Volksmusik⁴⁷⁶. In Bezug auf die Klassifizierungskriterien⁴⁷⁷ können also im Schaffensprozess noch Elemente aus der Volksmusik nachgewiesen werden. Die Verwendung der traditionellen Instrumente täuscht eine Nähe zur Volksmusik nur vor, da die wenigsten der Folkmusiker die Instrumente (vor allem die Dombra) in traditioneller Form erlernt haben. Zusammenfassend kann man behaupten, dass ein Teil der Folkmusik mehr Anleihen an der Volksmusik nimmt (die in der eigenen Nordwest-Tradition) und ein Teil mehr Anleihen an der Praxis der Rockmusik (die Liedermacher). Es gibt natürlich unzählige Grenzgänger und Musiker die beide Arten in ihrer Musik vereinen.

4.1.2. Folkmusik in der Tradition der Wurzelsuche

Folkmusik steht in der Tradition der Wurzelsuche-Bewegung und versucht die Frage nach der Identität (des Individuums, der Folkmusik-Szene, der chinesischen Gesellschaft) und der Suche nach derselben zu beantworten. Um diese Hypothese zu prüfen wurden folgende zwei Forschungsfragen gestellt:

- Inwiefern wurde die Folkmusik vom Nordwestwind, der musikalischen Manifestation der Wurzelsuche in den 1980ern, geprägt?

⁴⁷⁶ Jeroen Groenewegen kann darin eine Art „Evolution“ erkennen.

⁴⁷⁷ siehe Kapitel 1.2.1.

- Wodurch legitimiert sich nun die Zeitgenössische Folkmusik eine Fortsetzung bzw. Neuauflage der Wurzelsuche-Bewegung zu sein?

Zur Beantwortung der Fragen wurden philosophische Theorien⁴⁷⁸ sowie Methoden der Literaturwissenschaft⁴⁷⁹ angewandt. Die Erkenntnisse, die aus den philosophischen Betrachtungen gezogen werden können, legitimieren den Inhalt und die Vorgehensweise dieser Arbeit. Dabei wird die Instanz der gesellschaftlichen Intersubjektivität eingeführt um eine Verbindung zwischen den subjektiv-individuellen Gedanken der chinesischen Folkmusiker und den objektiv-kulturellen Phänomenen Chinas zu beschreiben. Die Folkmusik ist dabei einerseits selbst ein solches Phänomen, andererseits reflektiert sie in ihren Texten den gesellschaftlichen Status Quo.

Der Nordwestwind?

Der aus Taiwan kommende Campus Folk und der sich daraus entwickelnde festlandchinesische Campus Folk haben auf die Zeitgenössische Folkmusik-Bewegung ebenso Einfluss ausgeübt wie der Nordwestwind. Musikalische als auch inhaltliche Eigenschaften wurden teilweise direkt, teilweise indirekt übernommen. Übereinstimmungen finden sich in der Zuwendung zu nordwestlichen und darüber hinaus gehenden Musiktraditionen (vorzugsweise von Minoritäten), sowie eine teilweise Glorifizierung und Romantisierung der Bauern-Kultur dieser Gegenden. Während der Nordwestwind jedoch meist Anleihen aus den Wanderliedern 信天游 nahm, beruft sich die Folkmusik meist auf die Blumenlieder 花儿. Bisher wurde als Fortführung des Nordwestwindes immer die Rockmusik betrachtet, was ebenso richtig ist. Der Samen der Folkmusik benötigte lediglich einen längeren Zeitraum zum Keimen, und wurde auch stark von der Rockmusik genährt. Einige Vorwürfe, die zu Beginn der Rockmusik-Bewegung seitens der Musiker gegen die Gangtai- und Popmusik gemacht wurden, werden nun von Folkmusikern gegen die Rockmusik verwendet. Rock sei etwa nur mehr ein kommerzielles Produkt und nicht fähig, die chinesische Kultur zu repräsentieren, Rockmusik sei „Shanzhai“, ein Plagiat. Viele der Folkmusiker wirkten selber in Rockbands mit und der Einfluss von Cui Jian, Tang Dynasty, Dou Wei und ähnlichen Rockmusikern ist unbestritten. Auch der Einfluss von ausländischer

⁴⁷⁸ siehe Kapitel 1.1.

⁴⁷⁹ siehe Kapitel 1.3.2.

Popmusik wird nicht geleugnet. So werden etwa Nirvana und Metallica im gleichen Atemzug genannt wie Bob Dylan, Johnny Cash und die Eagles. Da der Nordwestwind die musikalische Manifestation der Wurzelsuche-Bewegung in den 1980ern war, kann er direkt in den Kontext der Wurzelsuche gestellt werden. Die Beantwortung der Frage, ob die Folkmusik eine Fortführung des Nordwestwindes ist, kann damit ebenso mit „ja“ beantwortet werden, wie die Frage nach der Fortführung der Wurzelsuche an sich.

Die Wurzelsuche?

Die chinesische Wurzelsuche-Bewegung der 1980er fand zu keinem zufriedenstellenden Abschluss, die Demokratiebewegung zu Ende der Dekade kann als gescheitert betrachtet werden, und die darauf folgende Lethargie, Angst und Enttäuschung lässt sich auch in der Musik feststellen. Die Musiker erkannten, dass die von ihnen verherrlichten Ideale nicht ihre „Wurzeln“ waren und wandten sich bewusst von den Ideen der Wurzelsuche ab, hin zu einem individualistischen Materialismus, der sich an der New Sound-Bewegung beobachten lässt. Die gesamten 1990er sind von diesem „Abwenden“ gekennzeichnet, doch gleichzeitig vollzieht sich eine Neu-Orientierung, eine „Zuwendung“ zu neuen Ausdrucksmitteln und -formen. Nun verheilen die Wunden von 1989 langsam, und diejenigen, die auch mit dem neu entdeckten „Kommerzialisismus“ und der oberflächlichen Rezeption westlicher Modeerscheinungen nichts anfangen können, versuchen erneut sich ihres Ursprungs zu entsinnen, wobei wie damals eine geographische Zuwendung zu den nordwestlichen Provinzen und darüber hinaus nach Qinghai, der Mongolei, Xinjiang und Tibet entstand. Anders als in den 1980ern jedoch, scheint ein gesellschaftspolitischer Anspruch in den Texten der Musiker entschwunden zu sein, ja eine bewusste Loslösung davon manifestiert sich. Der Folkmusik-Zirkel konzentriert sich in seiner Suche auf die musikalischen, kulturellen Wurzeln. Der Fokus der Wurzelsuche-Bewegung richtet sich auf die gesellschaftliche Suche nach einer gemeinsamen Identität. Diese Suche beginnt beim Individuum, weitet sich aus auf eine Gruppe (wie z. B. den Folkzirkel) und kann schließlich auch in der ganzen chinesischen Gesellschaft nachvollzogen werden. Manche Themen der Folkmusiker (wie Naturschutz, Krieg usw.) nehmen dabei globale Form an und stellen sich in einen internationalen Kontext.

Unter dem Stichwort der „objektiv-kulturellen Suche“ soll hier die Antwort auf die Frage, wodurch sich nun die Zeitgenössische Folkmusik legitimiert, eine Fortsetzung

bzw. Neuaufgabe der Wurzelsuche-Bewegung zu sein, gefunden werden. Die Musiker befinden sich hierbei in einem (ihnen offensichtlich nicht bewussten) Dilemma: Es passiert eine Zuwendung zum „Eigenen, Chinesischen“, wobei dieses bei anderen Kulturen gesucht wird. Die eigene Kultur wird bei den nationalen Minderheiten Chinas gesucht, womit die Folkmusiker aber keine Ausnahme sind, sondern einem allgemeinen gesellschaftlichen Trend folgen. Was in der Folkmusik mit einher zu gehen scheint, ist eine gewisse Geringschätzung der eigenen (Han-chinesischen) Kultur, vor allem der Musik. Belegt wird dies durch die starke Verbreitung von Instrumenten aus anderen Kulturkreisen, und somit auch einer geringen Verwendung von klassischen chinesischen Instrumenten⁴⁸⁰. Bei einigen Musikern kann man einen Fokus auf die musikalischen Traditionen des Nordwesten Chinas entdecken. Ebenso wie in der Wurzelsuche der 1980er wird dieses Gebiet mit romantischen, nostalgischen Vorstellungen belegt, die kaum der Realität entsprechen. Im Allgemeinen haben die Musiker doch einen sehr globalen, internationalen Zugang zu Musik und Kultur, was sich an den Hörgewohnheiten der Musiker und der musikalischen Praxis nachweisen lässt. Dass auf diesem Weg eine zufriedenstellende, eigene Identität gefunden werden kann ist jedoch unwahrscheinlich, und nicht alleiniges Problem der Folkmusiker, sondern der gesamten chinesischen Gesellschaft.

Unter dem Stichwort der „subjektiv-individuellen Suche“ soll hier die Frage, wie und welche Identität Folkmusik herausbilden kann beantwortet werden. Die Eltern vieler Folkmusiker wurden während der Kulturrevolution aufs Land verschickt, die Eltern anderer wiederum sind Bauern, oder Fabrikarbeiter usw. Der Familienhintergrund kann also – bei all seiner Relevanz – nur indirekt Aufschluss über die Musik und die getätigten Aussagen der Musiker geben. Bis auf diejenigen Folkmusiker, die mongolische Lieder singen (die hier ohnehin nur am Rande erwähnt wurden), handelt es sich bei den Folkmusikern ausschließlich um Han-Chinesen. Großteils wuchsen sie im Nordwesten oder in Xinjiang auf, einige stammen aus Provinzstädten, keiner der Musiker stammt gebürtig aus Beijing. Die Musiker distanzieren sich auf einer persönlichen Ebene von Pop- und Rockmusik, viele sind Buddhisten, Vegetarier, Nichtraucher und Anti-Alkoholiker. Einem Problem, dem sich die Folkmusiker nicht bewusst zu sein scheinen, ist, dass die „Zuwendung zur eigenen Kultur“, die auf den

⁴⁸⁰ Die Sanxian wurde von mir nur beim Midi Festival beim Konzert des Altrockers He Yong 何勇 gehört, die Ruanxian nur beim Folk Festival, gespielt von einem französischen Folkmusiker.

ersten Blick zwar gründlich und tiefgehend erscheinen mag, von außen betrachtet nichts anderes zu tun scheint, als globalen, gesellschaftlichen Trends zu folgen. Eine Entwicklung wie die Folkmusik (die man auch in westlichen Industriestaaten beobachten kann) entstand in China aus der zunehmenden Globalisierung und eine vom Individuum wahrgenommene „Verkleinerung“ der Welt, gleichzeitig aber einer bewussten Abwendung dieses Globalisierungsprozesses. Diese Verdichtung ließ die unterschiedlichsten kulturellen Phänomene aufeinandertreffen. So ist es für einen Musiker nun möglich, in einem abgelegenen Dorf in Xinjiang die neueste Popmusik zu hören. Im Kontext Chinesischer Folkmusik ist es noch viel wichtiger, dass er westlichen Underground hören kann. Die „Fremdartigkeit“ verschwindet. Auffallend ist jedoch, dass während sich westliche Musiker (schon seit den Beatles) der asiatischen Kultur zuwenden (besonders indische Musik hat einen dominanten Status in westlicher Popmusik), die chinesischen Musiker das „Exotische“ einerseits in der Rockmusik, andererseits in der Volksmusik Zentralasiens suchen. Die „eigene Kultur“ wird sehr großzügig aufgefasst, und so fallen z. B. auch kasachische, mongolische, muslimische usw. Musiktraditionen in die eigene Kultur. Die im Grunde „fremde“ Musik der Minderheiten wird von den Folkmusikern als „eigenes Kulturgut“ aufgefasst. Da viele der Musiker in der „Fremde“ aufgewachsen sind, passiert eine natürliche Vermischung zwischen „persönlichen“ und „soziokulturellen“ Bezugspunkten.

Das Phänomen der Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik steht also eindeutig in der Tradition der „intersubjektiv-gesellschaftlichen Wurzelssuche“ der 1980er, wobei der Terminus „Neuaufgabe“ die Entwicklung der letzten Jahre treffender zu beschreiben vermag als „Fortsetzung“. Hinzugekommen ist im Vergleich zu damals eine individualistische Ausrichtung der Musik, weggefallen ein universeller, erzieherischer oder gar ideologischer Anspruch.

4.2. Die Frage nach der Identität

Die letzte Forschungsfrage verbindet die obigen zwei Hypothesen. Teilweise wurde die Beantwortung dieser Frage in den obigen Ausführungen schon angeschnitten.

- Welche Identität kann Folkmusik herausbilden? Kann sie dies überhaupt? Wenn ja, wie? Wenn nein, warum nicht?

Die für die Beantwortung zugrundeliegenden Theorien sind Faures Wertewandel-Theorie sowie die an Kloets Rock-Mythologie anknüpfende Folk-Mythologie. Die abschließende Konstatierung der Eigenheiten dieser Identität bildet den Übergang in die persönlichen Schlussworte.

4.2.1. Erkenntnisse aus der Wertewandel-Theorie

Von den zwölf Punkten aus Faures Wertewandel-Theorie⁴⁸¹ sind einige direkt an der Existenz der Folkmusik nachzuvollziehen, andere werden in den Texten besungen, wieder andere sind nicht existent bzw. werden falsifiziert⁴⁸².

1. Zunehmende Individuation: Die Texte der Folkmusiker sind eindeutig aus einer den Individualismus betonenden Neigung heraus entstanden. Die Individuation in der Gesellschaft beeinflusst somit direkt den Schaffensprozess der Musiker, während die Wichtigkeit der Zielgruppe abnimmt. In erster Linie muss das Selbst zufrieden sein, dies lässt sich an einer allgemeinen Gleichgültigkeit der Musiker gut nachvollziehen.
2. Materialistische Orientierung: Folkmusik möchte ein Anti-Pol zu der recht pompösen und verschwenderischen Rock-Szene sein. Das Zertrümmern von Instrumenten (vorzugsweise Elektrogitarre, aber auch Schlagzeug oder Verstärker) ist der Rockmusik eigen, in der auch ein gewisser materialistisch motivierter Kult um die Gitarre schlechthin besteht, von dem sich die Folkmusik mit ihren einfachen Westerngitarren und Schlaginstrumenten bewusst abgrenzt. Von allen zurzeit in China vorherrschenden Musikrichtungen ist die Folkmusik die kostensparendste und minimierteste. Die verwendeten Instrumente sind (außer es handelt sich um Spezialanfertigungen) meist billig, von mittelmäßiger Qualität und meist in China hergestellt⁴⁸³. Einige Musiker sind nicht einmal in Besitz von Verstärkern, so geht z. B. Zhang Quan lediglich mit seiner Dombra auf Tour, Mikrofone und Verstärker soll der Veranstalter zur Verfügung stellen⁴⁸⁴.
3. Rückkehr zu altertümlichen Überzeugungen: In vielen Liedern der Folkmusik werden spirituelle Themen angesprochen. Die Bandbreite reicht hier von Rezitationen kompletter buddhistischer Mantras bis hin zu Verweisen auf daoistische

⁴⁸¹ siehe Kapitel 1.4.3. / Faure 2008: 469-490

⁴⁸² siehe Kapitel 1.1.3.

⁴⁸³ Dieser Umstand wurde mit Hinblick auf die Minderwertigkeit der in China gefertigten Hohner-Akkordeons von Zhang Weiwei in einem Gespräch beklagt.

⁴⁸⁴ Zhang Quan im Gespräch

Weltanschauungen. Es findet sich auch eine allgemeine Faszination für Xinjiang und Tibet, musikalisch wie auch textlich. Doch würde ich nicht so weit gehen, und diese Elemente als „Rückkehr zu altertümlichen Überzeugungen“ zu bezeichnen, wie Faure es tut. Die Wurzelssuche-Bewegung verlangt eine Neu-Konstatierung von Kultur, keine Rückführung. Die Folkmusik ist eine „Wiederbelebung von altertümlichen Überzeugungen“.

4. Veränderung in der Familie: Dies ist ein Punkt, der weder ausgiebig in den Texten behandelt wird, noch sich an der Folkmusik-Szene selber manifestiert. Die Familie als Institution sowie Ehe werden selten erwähnt. Häufig besungen jedoch werden alle Arten von Liebe, meist natürlich Beziehungen zwischen Mann und Frau, aber auch Eltern-Kind Beziehungen, Geschwisterliebe, Freundschaften usw. kommen zur Sprache.
5. Status der Frau: Das Frauenbild in den Texten der Folkmusiker unterscheidet sich nicht wesentlich von dem anderer Musikrichtungen. Anders ist jedoch der Status der Frauen in der Folkmusik-Szene selbst. Besonders das Publikum hat einen größeren Anteil an weiblichen Fans als andere Underground-Szenen in China. Rockmusik etwa ist nach wie vor männlich, der Frauenanteil unter Musikern und Fans ist sehr gering (wobei auch hier Änderungen zu beobachten sind)⁴⁸⁵.
6. Neue Vorbilder: Eine Vorbildfunktion ist in der Folkmusik so gut wie nicht vorhanden. Die Interpreten verweigern sich bewusst einer Ikonisierung, wie sie z. B. im Machismus 大男子主义 der Rockmusik wiederzufinden ist. Die Ästhetik der Folkmusik stellt den Künstler auf die gleiche Ebene wie den Zuhörer. Konzerte in kleinen Bars und Live-Mitschnitte verstärken dieses schon fast freundschaftliche Verhältnis noch zusehends. Lediglich in Titeln von Liedern oder Alben wird auf berühmte Persönlichkeiten, Autoren, Poeten, Musiker und Künstler, seltener auch Politiker und Staatsmänner aus der westlichen Moderne Bezug genommen⁴⁸⁶. Die Vorbildfunktion ist in der Rockmusik ausgeprägter, einerseits die der Musiker selbst, andererseits auf Rollenbilder auf die Bezug genommen wird (besonders in der Punkmusik ist dies stark ausgeprägt). Punkt Fünf und Sechs heben deutlich zwei Unterschiede zwischen Praktiken in der Rock- und Folkmusik hervor.

⁴⁸⁵ Diese Erkenntnis beruht auf persönlichen Beobachtungen.

⁴⁸⁶ Vincent van Gogh, Franz Kafka, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Kurt Cobain, Thom Yorke usw.

7. Von Gleichheit zu Differenzierung: Auch wenn sich diese Entwicklung in den Inhalten der Folkmusik nicht nachweisen lässt, so ist die gesamte Bewegung doch ein Ergebnis eben dieser Differenzierung, einer differenzierteren Weltsicht und einem veränderten Selbstverständnis. Die Methode, die eigenen Ansichten dieser veränderten Weltsicht – seien sie kritischer, komischer, politischer oder persönlicher Natur – in musikalischer Form dem Volk zu präsentieren ist dabei ebenso traditionell (man denke an das „Buch der Lieder“) wie auch (im Kontext des Versuches der absoluten Gleichschaltung während der kommunistischen Herrschaft und dem Ausrottungsversuch des Individualismus während der Kulturrevolution) erfrischend neuartig.
8. Neigung zu Risiken: Der Verlust von Bezugsmarken in der chinesischen Gesellschaft ist ein Problem, das erstmals wohl mit der Auslöschung des Mandat des Himmels 天命, also dem Fall der Qing-Dynastie 清朝 1911 auftritt. Seitdem wurden dem chinesischen Volk immer wieder Werte und Vorstellungen weggenommen und vorgesetzt, welche unter „normalen“ Umständen Generationen benötigen würden, um vom Volk akzeptiert zu werden. Die Angst, die aus diesen zu hastigen, von oben diktierten Wertewandeln entsteht, wird in der Folkmusik (und der gesamten Wurzelsuche-Bewegung) direkt und indirekt dokumentiert, gepaart mit einer schon erwähnten Gleichgültigkeit und Machtlosigkeit des Individuums. Faures erwähnte „Neigung zu Risiken“ – einem Begriffspaar das er im Nexus der Geschäftswelt anzusiedeln scheint und das aus eben dieser „Angst“ resultiert – kann in der Folkmusik jedoch nicht direkt nachgewiesen werden.
9. Trennung zwischen Privat- und öffentlichem Leben: Die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Leben wird in der Folkmusik nicht streng vollzogen, im Gegenteil: Musiker geben durch ihre Texte einen tiefen Einblick in ihr Privatleben, auch die Internet-Präsentationen der Künstler sind sehr persönlich gehalten, und nicht selten findet man in Cd-Heftchen Fotos von der eigenen Wohnung, dem letzten Ausflug, Freunden usw. Faure erkennt richtig, dass die Arbeitseinheit – sofern der Musiker überhaupt einer zugehört – keinerlei Einfluss auf das Privatleben und somit der Musik hat.
10. Rückgang des Sinozentrismus: Dies ist wiederum ein Punkt, der zwar nicht direkt besungen wird, aber die Folkmusik wäre ohne diesen Wertewandel gar nicht möglich. Es ist eindeutig, dass diese Art von Musik keine indigene chinesische

Musik ist, die verschiedensten Einflüsse konnten nur durch ein aufgeschlosseneres Verständnis Chinas gegenüber der Welt und sich selbst an das Individuum gelangen, seien es nun Elemente aus Europa, Afrika, Nordamerika, Taiwan, Xinjiang, Tibet oder Yunnan. Dessen sind sich die Folkmusiker auch bewusst, im Gegensatz zur Rock-Szene besteht innerhalb der Folk-Szene (noch) kein derart emotional geladener Diskurs über Probleme wie Verwestlichung, Authentizität, Ehrlichkeit, Imitation usw.

11. Verlagerung der Weltsicht: Dieser Punkt verfolgt eine ähnliche Argumentation wie die Regression des Sinozentrismus und geht Hand in Hand mit demselben. Allerdings ist Faures Aussage, dass geistige Güter nur schwer akzeptiert werden, nur beschränkt gültig, wie sich vor allem im Kunst-, Literatur-, und Musikbereich sowie schließlich anhand der Folkmusik nachweisen lässt.
12. Optimistische Zukunftssicht: Auch dieser letzte Punkt lässt sich nicht direkt an den Texten der Folkmusik nachweisen. Betrachtet man die Folkmusik im Vergleich zur Rockmusik, so ist sie eindeutig weicher, ruhiger und entspannter, jedoch nicht resignierter. In der Tradition der Volksmusik stehend, legt die Folkmusik Zeugnis ab über ein überzeugtes Selbstverständnis und einen gewissen Stolz auf die eigene Kultur. Dieser Stolz wird mit „fremden“ musikalischen Hilfsmitteln ausgedrückt, was wiederum eine große Aufgeschlossenheit beweist, aber keinen wertenden Blick in die Zukunft gewährt.

Der 13. Punkt, die allgemeine „Gleichgültigkeit“⁴⁸⁷ lässt sich, (wie die meisten Punkte) nicht als verallgemeinernde Eigenschaft auf die Gesamtheit aller in der Folkmusik mitwirkenden Akteure anwenden. Doch kann gesagt werden, dass sich die Musiker zumindest mit einer Aura von „Gemütlichkeit“ umgeben, die für die Bildung der Folk-Mythologie nicht irrelevant ist.

4.2.2. Erkenntnisse aus der Folk-Mythologie

Alle sich im Nexus der Folkmusik existierende Entitäten und Vorkommnisse bilden die Folk-Mythologie. Das Urheberrecht, Web 2.0 und Authentizität – drei Phänomene, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, jedoch maßgeblich an der Bildung, Übermittlung und Selbstpositionierung von Folkmusik beteiligt sind,

⁴⁸⁷ Liu Haixia 35:47

konstituieren einen großen Teil der Folk-Mythologie. Der Diskurs um das Urheberrecht befindet sich im Spannungsfeld zwischen der Dakou- und der Shanzhai-Kultur. Dakou deutet dabei auf westliche Waren und westliches Gedankengut hin, die halbillegal (unter Umgehung des Urheberrechts) unter dem Volk verteilt wurden. Shanzhai geht einen Schritt weiter, und imitiert diese westlichen Waren und westliches Gedankengut. Shanzhai wird somit negativ konnotiert, auch wenn das chinesische „Produkt“ oftmals besser als das Original zu sein scheint. Die von vielen Folkmusikern eingenommene agnostische Haltung gegenüber dem Urheberrecht ist dabei eine wichtige Konstante der selbst konstituierten Identität. Web. 2.0 erleichtert die Umgehung des Urheberrechts zunehmend. Als dominante Web 2.0-Anwendung tritt dabei Douban in Erscheinung, da sie den Benutzern die Möglichkeit gibt, ihre eigenen Lieder hochzuladen und so die Fans immer auf dem neuesten Stand halten. Die Vernetzung der Fans untereinander, die Nähe zum Musiker, die Aktualität der Daten auf der Musikerseite, Konzertankündigungen, Kommentare, Videos usw. all dies schafft eine enge Beziehung aller an der Folkmusik Beteiligten und ist Teil der Folk-Mythologie. Der Diskurs um Authentizität wird in der Folkmusik auf einer ähnlichen Ebene geführt wie in der Rockmusik. In diesen Diskurs ist auch die Zielgruppe – also Musiker, Fans, Journalisten, Akademiker usw. – involviert. Folkmusiker attribuieren ihrer Musik als ehrlich, einfach, schlicht und direkt, ja dadurch sozusagen als authentisch. Folkmusik sei ein rein chinesisches „Produkt“, nicht eine Imitation, ein „Shanzhai-Produkt“ von etwas ausländischem (wie z.B. Rockmusik). Doch der Anspruch auf Glaubwürdigkeit wird nicht nur durch Abgrenzung des „Gegenübers Rockmusik“ gebildet, auch von staatlich unterstützter Volksmusik („CCTV-Volksmusik“) distanziert sich die Folkmusik-Szene. Da diese Authentizität von der Szene selber konstatiert wird, ist es für die am Diskurs Teilnehmenden schwierig einen anderen Blickwinkel einzunehmen, doch die „Messung“ von Authentizität ist ohnehin nebensächlich, ausschlaggebend für die Aufrechterhaltung der Folk-Mythologie ist der Diskurs um Authentizität an sich. Interessant ist der Versuch, Authentizität und Ehrlichkeit durch die grafische Aufmachung etwa der Cd-Heftchen zu transportieren: in Bars aufgenommene Live-Aufnahmen ordnen sich durch ihr amateurhaftes Erscheinungsbild der Folk-Mythologie unter und verstärken diese.

4.2.3. Eigenheiten der chinesischen Identität

Die Identität der Folkmusiker definiert sich durch die Folk-Mythologie. Dies führt zu einem Problem: Die Folk-Mythologie an sich wird nicht explizit konstatiert, weder von Mitgliedern der Folkmusik-Szene selbst noch von Außenstehenden. Außerdem bleibt sie ohnehin eine Mythologie, die sich aus vielen kleinen Mythen zusammensetzt, die wiederum aus den unterschiedlichsten kulturellen und gesellschaftlichen Winkeln bezogen werden. Phänomene und Ereignisse wie beispielsweise das erste Rockkonzert Cui Jians, die Blumenlieder aus Nord-Shaanxi, der Tod des Bassisten der Wild Children, die Gründung der Plattenfirma 13th Month, die Naturzerstörung in Yunnan, die harmonische Moll Skala der Zigeuner, die Demokratiebewegung der 1980er, die Naturkatastrophen in China usw. könnten unterschiedlicher nicht sein, doch trotzdem vermengen und vermischen sich all diese Bereiche mitsamt der subjektiven Identität des Individuums zu einem identitätsstiftenden Ganzen, in welches sich der zeitgenössische chinesische Folkmusiker samt seiner Musik sowie allen weiteren Beteiligten der Folk-Szene bewusst oder unbewusst eingeflochten sieht.

Eng zusammenhängend mit der Identität des Individuums ist natürlich die Frage nach seinen Wurzeln und damit seiner kulturellen Herkunft. Diese Frage wird auch in einem größeren Kulturkreis laut, nicht nur auf der Ebene des Individuums. Ebenso wie in der Wurzelsuche-Bewegung der 1980er werden die Wurzeln nicht in der Realität oder in der Geschichte, sondern in einer romantisierten, artifiziellen Kunst-Welt gesucht, und ebenso wie damals der Diskurs von Literaten und Musikern geführt wurde, so wird er heutzutage von den Folkmusikern geführt – unter (bewussten aber teils ungewolltem) Ausschluss der breiten Öffentlichkeit. Die angewandten Methoden weisen dabei starke Ähnlichkeit mit der vorangegangenen Wurzelsuche auf, im besonderen die nostalgische Zuwendung gen Chinas Nordwesten und darüber hinaus. Damit einhergehend wenden sich viele der Musiker von der kontemporären chinesischen Kultur (bzw. was sie darunter verstehen) ab. Guo Long (seines Zeichens Schlagzeuger, der unter anderem mit Zhang Weiwei, Little He und Zhang Quan zusammenspielt) kommentiert bzw. erklärt diese „Zuwendung zum Anderen über die Abwendung vom Eigenen“ folgendermaßen:

China ist eine sehr musikalische Nation. Bis auf die Han-Chinesen.
中国是特别有音乐的国家。除了汉族之外。⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Guo Long im Gespräch

Leider gibt es für diese zynische Aussage keinen auditiven Beweis, da sie bei einem Gespräch getätigt wurde, auch der exakte Wortlaut ist fraglich. Jedoch zeugt sie einerseits von einem starken, selbstkritischen Selbstverständnis, andererseits jedoch von einem sehr zwiespältigen Verhältnis mit der (Han-)chinesischen Kultur und der eigenen kulturellen Identität.

Somit kann die letzte Forschungsfrage folgendermaßen beantwortet werden: Die subjektive Identität, die die Folkmusik den Musikern und Zuhörern verleiht ist klarerweise von Individuum zu Individuum verschieden. Gewisse grundlegende Werte- und Verhaltensmuster sowie Moralvorstellungen scheinen jedoch von allen teilnehmenden Personen akzeptiert zu werden. Die intersubjektive Identität und der Zusammenhalt der Gruppe scheint stark ausgeprägt und wird von einer fluktuierenden und sich stetig im Wandel befindenden Mythologie gestärkt. Eine objektive, ganz China umfassende Identität vermag die zeitgenössische Folkmusik aufgrund unzureichender Bekanntheit und Beschränktheit auf vereinzelte urbane Jugendgruppen nicht zu errichten. Vice Versa bietet auch die chinesische Gesellschaft als Ganzes kein für das Individuum zufriedenstellendes Modell von „eigener, kultureller Identität“. Somit fügt sich die Folkmusik in die ungelöste Problematik um die spätestens seit den 1980ern im Diskurs stehende Findung einer eigenen chinesischen Kultur und deren Wurzeln ein. Sie unterscheidet sich jedoch in Detailfragen (und im besonderen bei der Lösung und der dazu herangezogenen Methoden dieser Probleme) signifikant von anderen kulturellen und gesellschaftlichen Strömungen Chinas.

4.3. Schlussworte

Alle anfangs gestellten Hypothesen konnten (teilweise) verifiziert werden. Der Schaffensprozess der Folkmusik samt der „textlichen Evolution“ ähnelt der Volksmusik, die Texte werden jedoch meist selber geschrieben, nur wenige Lieder übernehmen direkt den Text von Volksliedern, und selbst dann wird dieser erweitert, angepasst und verändert – adaptiert. Die Instrumentierung orientiert sich mit ihren Stahlsaitengitarren großteils an westlicher Folkmusik, jedoch auch Instrumente aus China bzw. dessen Minoritäten werden verwendet. Ähnlich verhält es sich mit der Melodik, Harmonik und Rhythmik, wo sich das Grundgerüst an der Rockmusik festhält, jedoch vereinzelte Elemente aus der chinesischen Musik bzw. der Musik von Minoritäten entlehnt werden. Die Hypothese, dass Folkmusik in der Tradition der

Wurzelsuche-Bewegung der 1980er steht ist teilweise richtig. Musikalisch wird Folkmusik vom Campus Folk, der Rockmusik und der Volksmusik beeinflusst. Thematisch wird Folkmusik in ihrer Zuwendung zu westlichen Provinzen und der bäuerlichen Kultur vom Nordwestwind beeinflusst. Die Zeitgenössische Chinesische Folkmusik ist ein Teil der Neuauflage der Wurzelsuche, keine direkte Fortführung. Diese Suche weitet sich auch auf andere Kulturfelder aus.

Durch die Einführung und Anwendung von Tags, der in dieser Arbeit prädominanten Methode zur Analyse von Musik, schwinden die Probleme und Einschränkungen diverser kulturwissenschaftlicher Betrachtungen, da Musik als unabhängiges (aber doch mit der Gesellschaft in Verbindung stehendes) Phänomen betrachtet werden kann. Dieser Lösungsansatz und der Umstand, dass man unendlich viele Tags „(er)finden“ kann, um ein gewisses Phänomen erschöpfend und unvoreingenommen zu beschreiben, machen die Tag-Theorie zu einer geeigneten Methode zur Aufarbeitung einer kulturellen Erscheinung wie Popmusik. In dieser Arbeit lag der Fokus auf musikwissenschaftlichen Tags (Instrumentierung, Rhythmik usw.), aber auch inhaltliche Eigenschaften (wie etwa Liebeslieder, kritische Lieder usw.) wurden erfasst. Ferner können die zwölf Punkte der Wertewandel-Theorie jeweils als ein Tag für sich betrachtet werden. Die Anwendung von Tags erwies sich im dritten Teil, der Gedichtanalyse als besonders hilfreich, da nicht auf artifizielle Kategorien zurückgegriffen werden musste um die Lieder anzuordnen, sondern ein roter Faden anhand des Inhaltes erkannt werden kann⁴⁸⁹. Wichtig im Zusammenhang mit der Forschungsfrage war die Verwendung von Tags um das Spannungsfeld zwischen Pop- bzw. Rockmusik und Volksmusik aufzulösen: Die Frage der Zuordnung würde sich ohne die Zuhilfenahme von Tags schnell beantworten, nämlich dass die Folkmusik auf keinen Fall der Volksmusik zugehörig ist. Eine distanzierte und differenzierte Betrachtung durch Tags jedoch lässt diese Sichtweise teilweise zu und trägt somit zum Gelingen des Forschungsvorhabens und der lückenlosen Prüfung der Hypothesen bei. Die Tag-Methode bietet sich besonders an für eine objektive, wertefreie Betrachtung von Musik, da alle Streitigkeiten um „Genre“ und „Kategorisierung“ irrelevant werden und schwinden.

⁴⁸⁹ Steen schaffte dies durch die die chronologische Aneinanderreihung der ersten Rock-Alben, was zum „Beginn der Rockmusik-Bewegung“ noch möglich war. Kloet schuf in genialer Weise artifizielle Muster, die ein sehr detailliertes und doch breites Bild der chinesischen Underground-Musiklandschaft auffächern.

Der komparatistische Ansatz, der in dieser Arbeit von Anfang an abgelehnt wurde, hätte doch in einigen Bereichen zu relevanten Ergebnissen führen können. Vor allem in Kontext mit der taiwanischen Labor Exchange Band (der eindeutig zu wenig Aufmerksamkeit gegeben wurde) und diversen Staudammprojekten auf Taiwan, in Yunnan, entlang des Gelben Flusses usw. und der Rezeption im Volk wurden Ähnlichkeiten zu österreichischen Umständen entdeckt. Auch in der österreichischen Folkmusik ist der Staudambau ein oft besungenes Thema, wie etwa frühe Lieder der Band Bluatschink beweisen. Generell wurden in den Gesprächen mit den Musikern viele Gemeinsamkeiten zwischen dem alpinen Leben und dem Leben der chinesischen Folkmusiker entdeckt, besonders mit Zhang Quan, der die bis dato unberührte Natur Yunnans, seiner Wahlheimat, mit ähnlichen desaströsen Problemen konfrontiert sieht wie ich meinen Heimatort in den Tiroler Alpen: Massentourismus und damit zusammenhängende Belastung der Natur durch Verkehr und Bautätigkeit, sowie Ausverkauf und Verlust der eigenen Kultur, Zerstörung von Ökosystemen durch unrentable Staudambbauten und fragwürdigem Ausbau der Infrastruktur usw. Auch die Bedrohung die von der „volkstümlichen Musik“ ausgeht (das, was Zhang Quan in China die „CCTV-Volksmusik“ nennt, und hierzulande in seiner grauenvollsten Form als Musikantenstadl zu Tage tritt) wird noch einige interessante Entwicklungen mit sich bringen.

Dieses Thema spannt auch die Brücke zum weiteren Forschungsvorhaben, das im Rahmen einer Dissertation auf der Musikwissenschaft realisiert werden soll, und dessen Fokus auf chinesischer Volksmusik lastet. Die Frage, inwiefern Folkmusik nun tatsächlich als „Retter der Volksmusik“ betrachtet werden kann drängt sich auf, wird aber nur einen kleinen Teil des zu bearbeitenden Forschungsfeldes darstellen. Diese Fragestellung entstand aus der Erkenntnis, dass die Zeitgenössische Folkmusik sich oft eines Musikstils aus dem Nordwesten Chinas bedient, der sogenannten Blumenlieder bzw. der Blumenlieder-Musik. Diese Blumenlieder an sich stellen ein faszinierendes, heterogenes Kulturgut dar, das es wert ist sich tiefergehend damit auseinanderzusetzen. Ein sich in den letzten Jahren augenscheinlich verstärkter innerchinesischer Diskurs um diese Musik auf allen Ebenen der Gesellschaft räumt den Blumenliedern sinologische als auch musikwissenschaftliche Relevanz ein. Eine zentrale Problematik wird die Frage um die „Original-Version“ bestimmter Lieder sein. Dieses Thema wurde bei der Analyse des Liedes Known Earlier bereits angeschnitten. Kann eine urbane Folkband

die unleugbare Nähe zur Rockmusik aufweist (wie etwa Wild Children oder Su Yang), ein traditionelles Volksstück original interpretieren? Ist diese Interpretation authentisch? Was bedeutet dieses „original“ und was wird als „nicht authentisch“ konstatiert, vor allem – von wem? Wie und warum „überlebte“ die Blumenlieder-Musik die Repressalien der Kulturrevolution? Wurde sie (ebenso wie etwa die Sprösslingslieder) von der Politik vereinnahmt? Wird sie die jüngste Kommerzialisierung überdauern? Nebst diesen kontemporären Problemstellungen soll natürlich auch der geschichtliche Ursprung der Blumenlieder erörtert werden. In der hauptsächlich auf dem chinesischen Lössplateau praktizierten Musik kann man einen starken Einfluss der umliegenden Gegenden feststellen, allen voran der muslimischen, aber ebenso der mongolischen und der tibetischen Kulturkreise, die zusammen eine faszinierende, „chinesische Mischung“ ergeben.

Das Leben ist doch ganz gut. Es gibt Musik.
生活还是挺好的。有音乐。⁴⁹⁰

Als „Versöhnung“ in Hinblick auf das pessimistische Eingangsgedicht – das nihilistisch angehauchte Lied „Verschwinden“ von Zhang Quan – markiert dieses Zitat Zhou Yunpengs den Endpunkt der Darstellung dieser Masterarbeit.

⁴⁹⁰ Zhou Yunpeng (Strawberry Festival) 0:47

Appendix

Bevor die alphabetische Auflistung aller verwendeten Quellen erfolgt, soll kurz der Schlüssel zur Zitierweise im Text angegeben werden. Es kann zwischen vier unterschiedlichen Angaben unterschieden werden:

- Verweise auf Literatur: Name / Erscheinungsjahr / Seitenzahl⁴⁹¹
- Verweise auf Cd-Heftchen: Name / Erscheinungsjahr / Albumtitel⁴⁹²
- Verweise auf Interviews: Name / Zeitpunkt im Interview⁴⁹³
- Verweise auf Konzerte: Name / (Veranstaltung) / Gesamtdauer des Zitates⁴⁹⁴

Wenn mindestens zwei Personen den gleichen Nachnamen besitzen (unabhängig von der Art des Zitates) wird der Vorname (ohne Beistrichtrennung) ebenfalls angegeben⁴⁹⁵. Bei chinesischen Namen wurde unabhängig davon immer Nach- und Vorname angegeben⁴⁹⁶. Bei Verweisen auf Konzerte, Interviews und Gespräche wurde der Künstlername verwendet. Titel von Bands, Alben und Liedern wurden aus stilistischen Gründen im Fließtext nicht unter Anführungszeichen gesetzt, sind aber durch die durchgehende Großschreibung aller im Titel verwendeten Wörter und der Verwendung des Englischen klar vom übrigen Text abgrenzbar. In Beijing wurden folgende Veranstaltungen mit mehreren (auch unten nicht angeführten) Interpreten besucht:

1. Yushu Charity Concert 玉树义演 (22. April) im Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心
2. Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下—城市民谣在路上 (23. April) im Starlive 星光现场
3. Strawberry Festival 草莓音乐节 (1.-3. Mai) im Tongzhou Canal Park 通州运河公园
4. Midi Festival 迷笛音乐节 (1.-4. Mai) im Haidian Park 海淀公园
5. Folk Festival 民谣音乐节 (8.-9. Mai) im Ditan Park 地坛公园

Alle Personen mit denen Interviews durchgeführt wurden, können auch gleichzeitig als Gesprächspartner betrachtet werden. Hier soll auch noch auf die sich im Umschlag

⁴⁹¹ z. B. Carrier 2006: 176

⁴⁹² z. B. Su Yang 2006: Wise And Virtuous

⁴⁹³ z. B. Li Jianbin 9:56

⁴⁹⁴ z. B. Zhou Yunpeng (Strawberry Festival) 0:35

⁴⁹⁵ z. B. Jones Andrew und Jones Stephen

⁴⁹⁶ z. B. Liu Haixia

befindliche Daten-Cd hingewiesen werden. Sämtliche Lieder der im dritten Teil besprochenen Texte befinden sich – teilweise in verschiedenen Versionen (wie etwa Live- oder Video-Versionen) – auf dieser Cd. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Musikrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Musik auf der Cd eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Eine weitere Möglichkeit die hier besprochene Musik (und noch viel mehr) anzuhören bietet die „Kirschner Collection of Contemporary Chinese Music“ (KCCCM). Dabei handelt es sich um eine Datenbank von ca. 2000 chinesischen Liedern, die von mir während der letzten Jahre gesammelt wurden. Die Datenbank umfasst einen Zeitraum von 1990 bis 2010 und besteht hauptsächlich aus chinesischer Underground-Musik. Alle hier besprochenen bzw. erwähnten Interpreten sind dort zu finden. Die KCCCM befindet sich auf der Fachbereichsbibliothek des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien und kann unter dem Link ____ abgerufen werden.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1990): On Popular Music. in: Frith, Simon / Goodwin, Andrew (ed.): On Record: Rock, Pop, and the Written Word. New York: Pantheon Books, 301-314.
- Aftabruyan, Hassan (1996): Subjektiv und objektiv. Zur Grammatik eines philosophischen Kontrastes. (Diss.) Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität.
- Anderson, Chris (2006): The Long Tail. London: Random House Business Books.
- Arlt, Gerhard (1985): Subjektivität und Wissenschaft. Zur Psychologie des Subjekts bei Natorp und Husserl. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Asmuth, Bernhard (1984): Aspekte der Lyrik. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Baranovitch, Nimrod (1997): China's New Voices: Politics, Ethnicity, and Gender in Popular Music Culture on the Mainland, 1978-1997. (Diss.) Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Baranovitch, Nimrod (2001): Between Alterity and Identity: New Voices of Minority People in China. in: Modern China 27/3 (Jul.), 359-401.
- Baranovitch, Nimrod (2003): China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978-1997. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Barme, Geremie (1992): The Greying of Chinese Culture. in: Kuan, Hsin-Chi / Brosseau, Maurice (ed.): China Review. Hong Kong: Chinese University Press, 1-51.
- Barme, Geremie (1992): Wang Shuo and Liumang ('Hooligan') Culture. in: The Australian Journal of Chinese Affairs 28, 23-64.
- Barme, Geremie (1999): In the Red: On Contemporary Chinese Culture. New York: Columbia University Press.
- Barme, Geremie / Jaivin, Linda (ed.) (1992): New Ghosts, Old Dreams - Chinese Rebel Voices. New York: Times Books.
- Bausinger, Hermann (1968): Formen der Volkspoesie. Berlin: E. Schmidt.
- Brace, Timothy Lane (1991): Popular Music in Contemporary Beijing: Modernism and Cultural Identity. in: Asian Music 22/2, 43-66.
- Brace, Timothy Lane (1992): Modernization and Music in Contemporary China: Crisis, Identity, and the Politics of Style. (Diss.) Austin: University of Texas.
- Brace, Timothy Lane / Friedlander, Paul (1992): Rock and Roll on the New Long March: Popular Music, Cultural Identity, and Political Opposition in the People's Republic of China. in: Garofalo, Reebee (ed.): Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements. Boston: South End Press, 115-128.
- Brandon, Samuel George Frederick (1972): A Dictionary of Buddhism. New York: Charles Scribner's Sons.

- Brinker, Klaus (2005): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Burdorf, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Cao, Xianzhuo 曹先擢 (2005): *Modern Chinese Dictionary 现代汉语词典*. Beijing 北京: Commercial Press 商务印书馆.
- Carrier, Martin (2008): *Wissenschaftstheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Chen, Jianhua 陈建华 (2006): *Music Documentation 音乐文献学*. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学*. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 371-388.
- Chen, Nancy (ed.) (2001): *Rock in a Hard Place: Music and the Market in Nineties Beijing*. London: Duke University Press.
- Chen, Yu 陈郁 (2010): *The Cartographer of Modern Folk, an Exclusive Interview With Folksinger Zhang Zhi 现代地图民谣的测绘者, 专访民谣歌手张智*. in: *Popular Songs 通俗歌曲* 4 (Apr.), 20-22.
- Chia, Pang-yuan / Wang, David Der-wei (ed.) (2000): *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chong, Woei Lien (1991): *Young China's Voice of the 1980s: Rock Star Cui Jian*. in: *Chime* 4 (Aut.), 4-22.
- Chow, Rey (2001): *King Kong in Hong Kong: Watching the "Handover" from the U.S.A.* in: Zhang, Xudong (ed.): *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*. Durham / London: Duke University Press, 211-227.
- Chow, Yiufai / Kloet, Jeroen de (1999): *Sounds from the Margin - Beijing's Rock Scene Faces an Uncertain Future*. in: *Chime* 10-11 (Spr.), 123-129.
- Clark, Matthew Corbin (2003): *Birth of a Beijing Music Scene*. *Frontline* (Feb. 13): <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/red/sonic/> (16. Dez. 2009).
- Cui, Jian 崔健 / Zhou Guoping 周国平 (2001): *Free Style 自由风格*. Guilin 桂林: Guangxi Normal University Press 广西师范大学出版社.
- Davidson, Donald / Schulte, Joachim (transl.) (2004): *Subjektiv, intersubjektiv, objektiv*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Davis, Edward (ed.) (2004): *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* Curzon: Routledge.
- Dirlik, Arif / Zhang, Xudong (ed.) (2000): *Postmodernism and China*. Durham / London: Duke University Press.
- Donald, Stephanie Hemelryk / Keane, Michael / Hong, Yin (ed.): (2002): *Media in China. Consumption, Content and Crisis*. Curzon: Routledge.
- Dutton, Michael (1998): *Streetlife China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Efird, Robert (2001): *Rock in a Hard Place: Music and the Market in Nineties Beijing*. in: Chen, Nancy (ed.): *China Urban: Ethnographies of Contemporary Culture*. London: Duke University Press, 67-86.

- Faure, Guy Olivier (2008): Chinese Society and its New Emerging Culture. in: *Journal of Contemporary China* 17/56 (Aug.), 469-491.
- Faure, Guy Olivier / Fang, Tony (2008): Changing Chinese Values: Keeping up with Paradoxes. in: *International Business Review* 17 (Apr.), 194-207.
- Feng, Changchun 冯长春 (2006): Music Aesthetics 音乐美学. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China* 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 32-62.
- Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.) (2006): *Musicology in Contemporary China* 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社.
- Feng, Xiaogang 冯效刚 / Zhang, Jingwei 张静蔚 / Qiao, Jianzhong 乔建中 / Wu, Guodong 伍国栋 (2006): History, Current Situation and Methodology of Musicology 音乐学的历史、现状与方法. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China* 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 1-31.
- Feng, Xiaogang 冯效刚 / Zhuang, Yuan 庄元 / Zhuang, Yao 庄曜 (2006): Postscript 后记. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China* 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 513-514.
- Fiske, John (1989): *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John (2006): *Understanding Popular Culture*. in: Hinds, Harold E. / Motz, Marilyn F. / Nelson, Angela M. S. (ed.): *Popular Culture Theory and Methodology*. Madison: University of Wisconsin Press, 118-126.
- Frey, Jürgen / Siniveer, Kaarel (1987): *Eine Geschichte der Folkmusik*. Hamburg: Rowohlt.
- Friedlander, Paul (1991): China's "Newer Value" Pop: Rock-and-Roll and Technology on the New Long March. in: *Asian Music* 22/2 (Spr.), 67-81.
- Friedrichs, Jürgen (1980): *Methoden empirischer Sozialforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites, On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon / Goodwin, Andrew (ed.) (1990): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Pantheon Books.
- Garofalo, Reebee (ed.) (1992): *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press.
- Groenewegen, Jeroen (2005): *Tongue: Making Sense of Underground Rock, Beijing 1997-2004*. (Dipl.) Leiden: Universiteit Leiden.
- Han, Shaogong 韩少功 (1985, 2006): *The Roots of Literature* 文学的根. *Contemporary Culture Studies* 当代文化研究网 (Apr. 13): <http://www.cul-studies.com/Article/literature/200604/3735.html> (30. Aug. 2010).
- Harris, Rachel (1998): *Music, Identity and Representation: Ethnic Minority Music in Xinjiang, China*. (Diss.) London: University of London.

- Harris, Rachel (2000): From Shamanic Ritual to Karaoke: The (Trans)Migrations of a Chinese Folksong. in: Chime 14 (Dec.), 48-60.
- Harris, Rachel (2005): Wang Luobin: Folk Song King of the Northwest or Song Thief? in: Modern China 31/3, 381-408.
- Heberer, Thomas (ed.) (1994): Yaogun Yinyue: Jugend-, Subkultur und Rockmusik in China - Politische und gesellschaftliche Hintergründe eines neuen Phänomens. Münster / Hamburg: Lit.
- Heckmann, Michaela (1998): Frauen in der chinesischen populären Musik am Beispiel der Frauenrockband Yanjingshe (Cobra). (Dipl.) Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität.
- Herrmann-Pillath, Carsten / Lackner, Michael (ed.) (2000): Länderbericht China: Politik, Wirtschaft und Gesellschaft im chinesischen Kulturraum. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Hinds, Harold E. (2006): A Holistic Approach to the Study of Popular Culture: Context, Text, Audience, and Recording. in: Hinds, Harold E. / Motz, Marilyn F. / Nelson, Angela M. S. (ed.): Popular Culture Theory and Methodology. Madison: University of Wisconsin Press, 163-180.
- Hinds, Harold E. / Motz, Marilyn F. / Nelson, Angela M. S. (ed.) (2006): Popular Culture Theory and Methodology. Madison: University of Wisconsin Press.
- Holm, David (1984): Folk Art as Propaganda: The Yangge Movement in Yan'an. in: McDougall, Bonnie (ed.): Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-79. Berkeley: University of California Press, 1-35.
- Horsted, Eric (2001): Transcript: Bendin' in the Wind. The Infosphere (Apr.): http://theinfosphere.org/Transcript:Bendin%27_in_the_Wind (2. Jul. 2010).
- Huang, Liaoyuan 黄燎原 / Zhong, Qiuyang 种秋秧 / Mao, Yizuo 毛一佐 (2005): Chronicle of Chinese Rock 中国摇滚大事记. ChinaCulture 中国文化网 (Sep.): http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2005-09/28/content_73545.htm (20. Sep. 2010)
- Hui, Wang (2001): Contemporary Chinese Thought and the Question of Modernity. in: Zhang, Xudong (ed.): Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China. Durham / London: Duke University Press, 161-198.
- Jones, Andrew F. (1991): Like A Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music. Cambridge: Harvard College.
- Jones, Andrew F. (1994): The Politics of Popular Music in Post-Tiananmen China. in: Perry, Elizabeth J. / Wasserstrom, Jeffrey N. (ed.): Popular Protest & Political Culture in Modern China. Oxford: Westview Press, 149-165
- Jones, Andrew F. (2001): Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Durham: Duke University Press.
- Jones, Stephen (1995): Folk Music of China. Living Instrumental Traditions. Oxford: Clarendon Press.

- Jones, Stephen (2007): *Ritual and Music of North China: Shawn Bands in Shanxi*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Jones, Stephen (2009): *Ritual and Music of North China, Volume 2: Shaanbei*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- Ju, Qihong 居其宏 (2002): *A History of Chinese Music from 1949-2000 新中国音乐史：1949-2000*. Shenzhen 深圳: Hunan Art Press 湖南美术出版社.
- Kang, Liu (2000): *Popular Culture and the Culture of the Masses in Contemporary China*. in: Dirlik, Arif / Zhang, Xudong (ed.): *Postmodernism and China*. Durham / London: Duke University Press, 123-144.
- Karl, Rebecca E. (2001): *The Burdens of History: "Lin Zexu" (1959) and "The Opium War" (1997)*. in: Zhang, Xudong (ed.): *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*. Durham / London: Duke University Press, 229-262.
- Kemenade, Willem van / Wolf, Frank (transl.) (1997): *China AG. Maos Utopie und die Macht des Marktes*. München: Blessing.
- Kloet, Jeroen de (1994): *Nichts als Vergnügen? Jugendliche Subkultur und Rock in China*. in: Heberer, Thomas (ed.): *Ostasien-Pazifik - Yaogun Yinyue: Jugend-Subkultur und Rockmusik in China*. Münster / Hamburg: Lit, 170-180.
- Kloet, Jeroen de (2000): *"Let Him Fucking See the Green Smoke Beneath My Groin": The Mythology of Chinese Rock*. in: Dirlik, Arif / Zhang, Xudong (ed.): *Postmodernism and China*. Durham / London: Duke University Press, 239-274.
- Kloet, Jeroen de (2001): *Red Sonic Trajectories. Popular Music and Youth in Urban China*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Kloet, Jeroen de (2002): *Rock in a Hard Place. Commercial Fantasies in China's Music Industry*. in: Donald, Stephanie Hemelryk / Keane, Michael / Hong, Yin (ed.): *Media in China. Consumption, Content and Crisis*. Curzon: Routledge, 93-104.
- Kloet, Jeroen de (2003): *Marx or Market: Chinese Rock and the Sound of Fury*. in: Lau, Jenny Kwok Wah (ed.): *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Philadelphia: Temple University Press, 28-52.
- Kloet, Jeroen de (2005): *Popular Music and Youth in Urban China: The Dakou Generation*. in: *The China Quarterly*, 609-626.
- Kloet, Jeroen de (2005): *Sonic Sturdiness: The Globalization of "Chinese" Rock and Pop*. in: *Critical Studies in Media Communication* 22/4 (Oct.), 321-338.
- Kloet, Jeroen de (2010): *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kotarba, Joseph A. (2009): *Pop Music as a Resource for Assembling an Authentic Self: A Phenomenological-Existential Perspective*. in: Vannini, Phillip / Williams, J. Patrick (ed.): *Authenticity in Culture, Self, and Society*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 153-168.
- Kraus, Richard Curt (1989): *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York / Oxford: Oxford University Press.

- Kuan, Hsin-Chi / Brosseau, Maurice (ed.) (1992): *China Review*. Hong Kong: Chinese University Press.
- Küstners, Ivonne (2006): *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*. Hagen: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kwong, Luke S. K. (2001): The Rise of the Linear Perspective on History and Time in Late Qing China c. 1860-1911. in: *Past and Present* 173 (Nov.), 157-190.
- Lackner, Michael / Vittinghoff, Natascha (ed.) (2004): *Mapping Meanings: The Field of New Learning in Late Qing China*. Leiden / Boston: Brill.
- Lau, Jenny Kwok Wah (ed.): (2003): *Multiple Modernities: Cinemas and Popular Media in Transcultural East Asia*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lee, Joanna Chung-Yun (1992): All For Freedom: The Rise of Patriotic / Pro-Democratic Popular Music in Hong Kong in Response to the Chinese Student Movement. in: Garofalo, Reebee (ed.): *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press, 129-147.
- Lerch, Christian (2004): *Riot Shields, Voodoo Economics, it's Just Business*. (Dipl.) Wien: Universität Wien.
- Lewin, Philipp / Williams, J. Patrick (2009): The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture. in: Vannini, Phillip / Williams, J. Patrick (ed.): *Authenticity in Culture, Self, and Society*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 65-83.
- Li, Hongjie 李宏杰 (2006): *Encyclopedia of China Rock&Roll 中国摇滚手册*. Chongqing 重庆: Chongqing Press 重庆出版社.
- Li, Qingxi (2000): Searching for Roots. in: Chia, Pang-yuan / Wang, David Der-wei (ed.): *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 110-123.
- Li, Tuo (2000): Resistance to Modernity. in: Chia, Pang-yuan / Wang, David Der-wei (ed.): *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 137-145.
- Li, Ying 李鹰 (2006): *Yearbook of Campus Folk 校园民谣志*. Beijing 北京: People's University of China Press 中国人民大学出版社.
- Linhart, Sepp / Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (ed.) (2007): *Ostasien im 20. Jahrhundert*. Wien: Promedia.
- Link, Perry / Madsen, Richard / Pickowicz, Paul G. (ed.) (1989): *Unofficial China: Popular Culture and Thought in the People's Republic of China*. San Francisco: Westview Press.
- Link, Perry / Madsen, Richard P. / Pickowicz, Paul (ed.) (2002): *Popular China. Unofficial Culture in a Globalizing Society*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Liu, Haixia 刘海霞 (2003): Change of Society, Culture and Aesthetic Values as Reflected in the Lyrics of Contemporary Pop Music 当代流行歌词中反映的社会文化变迁及审美价值. (Dipl.) Shanghai 上海: Fudan University 复旦大学.
- Liu, Ying 刘颖 (2009): From the Perspective of the "New Father of Rock" Xie Tianxiao's Ten Years Review of Chinese Rock 'n' Roll 从“摇滚新教父”谢天笑

- 的10年看中国内地摇滚. Xinmin 新民 (Sep. 25):
<http://news.xinmin.cn/rollnews/2009/10/14/2721356.html> (11. Nov. 2009).
- Lu, Lingtao 陆凌涛 / Li, Yang 李洋 (2003): *Scream 呐喊*. Guilin 桂林: Guangxi Normal University Press 广西师范大学出版社.
- Mangold, Stefan (2010): *Aktuelle Bestandsaufnahme der chinesischen Sprache und Kultur in Kuba*. Wien: Praesens.
- Mao, Yafen 毛雅芬 (1996): *L.T.K. Commune in Context – A Critical Re-evaluation 重檢濁水溪公社之音樂實踐*. (Dipl.) Zhongli 中壢: National Central University 國立中央大學.
- Mao, Zedong (1956): *Ausgewählte Schriften, Band 4*. Berlin: Dietz.
- Mao, Zedong (1969): *Ausgewählte Werke, Band 3*. Beijing: Verlag für fremdsprachige Literatur.
- Mathews, Gordon (2000): *Global Culture / Individual Identity. Searching for Home in the Cultural Supermarket*. London / New York: Routledge.
- Matusitz, Jonathan (2007): *Semiotics of Music: Analysis of Cui Jian's 'Nothing to My Name'; The Anthem for the Chinese Youths in the Post-Cultural Revolution Era*. International Communication Association (May. 23):
http://www.allacademic.com/meta/p168523_index.html (2. Dez. 2009).
- McDougall, Bonnie (1980): *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art"*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McDougall, Bonnie (1997): *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- McDougall, Bonnie (ed.) (1977): *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-79*. Berkeley: University of California Press.
- Micic, Peter (1995): "A Bit of This and a Bit of That": Notes on Pop/Rock Genres in the Eighties in China. in: *Chime Journal* 8 (Mar.), 76-95.
- Ming, Yan 明言 (2006): *Research on Music Criticism 音乐批评研究*. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学*. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 83-114.
- Mittler, Barbara (1994): *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. (Diss.) Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität.
- Narvaez, Peter / Laba, Martini (2006): *The Folklore-Popular Culture Continuum*. in: Hinds, Harold E. / Motz, Marilyn F. / Nelson, Angela M. S. (ed.): *Popular Culture Theory and Methodology*. Madison: University of Wisconsin Press, 311-312.
- Niemann, Hans-Joachim (2004): *Lexikon des Kritischen Rationalismus*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Noble, Jonathan Scott (2003): *Cultural Performance in China: Beyond Resistance in the 1990s*. (Diss.) Columbus: Ohio State University.

- Owen, Stephen (1997): *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911*. New York: W. W. Norton and Company.
- Pan, Zaiping 潘再平 (2000): *Das neue Deutsch-Chinesische Wörterbuch 新德汉词典*. Shanghai 上海: Translation Press 译文出版社.
- Perry, Elizabeth J. / Wasserstrom, Jeffrey N. (ed.) (1994): *Popular Protest & Political Culture in Modern China*. Oxford: Westview Press.
- Popper, Karl (1934): *Logik der Forschung*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Popper, Karl (1956): *Realism and the Aim of Science*. Totowa: Rowman and Littlefield.
- Qi, Yi 齐易 (2006): *Ethnic Folk Music of China 中国民族民间音乐*. Baoding 保定: Hebei University Press 河北大学出版社.
- Qiao, Jianzhong 乔建中 (2009): *Land and Song 土地与歌*. Shanghai 上海: Shanghai Conservatory of Music Press 上海音乐学院出版社.
- Ritter, Joachim (1980): *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Schechter, Harold (2006): *The Bosom Serpent*. in: Hinds, Harold E. / Motz, Marilyn F. / Nelson, Angela M. S. (ed.): *Popular Culture Theory and Methodology*. Madison: Universtiy of Wisconsin Press, 313-317.
- Schein, Louisa (2001): *Chinese Consumerism and the Politics of Envy: Cargo in the 1990s?* in: Zhang, Xudong (ed.): *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*. Durham / London: Duke University Press, 285-314.
- Schell, Orville (1989): *Discos and Democracy: China in the Throes of Reform*. New York: Pantheon Books.
- Schell, Orville (1992): *China's Rock 'n' Roll Underground*. in: *This World* (Nov.), 7-13.
- Schell, Orville (1994): *Mandate of Heaven*. London: Little Brown.
- Schimmelpenninck, Antoinet (1997): *Chinese Folk Songs and Folk Singers: Shan'ge Traditions in Southern Jiangsu*. Leiden: Chime Foundation.
- Schwabe, Ulrich (2007): *Individuelles und Transindividuelles Ich*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Seiffert, Helmut (1983): *Einführung in die Wissenschaftstheorie. Band 1: Sprachanalyse, Deduktion, Induktion in Natur- und Sozialwissenschaften*. München: Beck.
- Seiffert, Helmut (1983): *Einführung in die Wissenschaftstheorie. Band 2: Geisteswissenschaftliche Methoden: Phänomenologie, Hermeneutik und historische Methode, Dialektik*. München: Beck.
- Seiffert, Helmut (1992): *Einführung in die Hermeneutik*. Tübingen: Francke.
- Shen, Qia 沈洽 (2006): *Ethnomusicology 民族音乐学*. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学*. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 198-224.

- Siu, Helen F. (1989): Recycling Rituals: Politics and Popular Culture in Contemporary Rural China. in: Link, Perry / Madsen, Richard / Pickowicz, Paul G. (ed.): Unofficial China: Popular Culture and Thought in the People's Republic of China. Boulder: Westview Press, 121-137.
- Siu, Helen F. (1990): Recycling Rituals: Politics and Popular Culture in China Today. in: The Yale-China Association China Update 10/2 (Sum.), 1-8.
- Siu, Helen F. (1990): Recycling Tradition: Culture, History, and Political Economy in the Chrysanthemum Festivals of South China. in: Comparative Studies in Society and History 32/4 (Oct.), 765-794.
- Siu, Helen F. (2007): Grounding Displacement: Uncivil Urban Spaces in Postreform South China. in: American Ethnologist 34/2 (May.), 329-350.
- Spence, Jonathan D. (1990): The Search for Modern China. New York: W. W. Norton and Company.
- Steen, Andreas (1996): Der lange Marsch des Rock 'n' Roll. Hamburg: Lit.
- Steen, Andreas (1998): Buddhism & Rockmusic - A New Music Style? in: Chime 12 (Spr.), 151-164.
- Steen, Andreas (2000): Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock. in: Berliner China-Hefte 19 (Okt.), 40-63.
- Steen, Andreas (2000): Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock. Parablue (Oct.): http://parablue.de/archiv/china/rock/original_aus.html (16. Dez. 2009).
- Storey, John (2007): Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tang, Pulin 唐朴林 (2006): People: The Foundation of Music (1) 民：音乐之本 (上). Shanghai 上海: Shanghai Conservatory of Music Press 上海音乐学院出版社.
- Tang, Pulin 唐朴林 (2006): People: The Foundation of Music (2) 民：音乐之本 (下). Shanghai 上海: Shanghai Conservatory of Music Press 上海音乐学院出版社.
- Tian, Yaonong 田耀农 (2004): Chinese Ritual and Ritual Music 中国的礼俗与礼俗音乐. in: Qiao, Jianzhong 乔建中 / Zheng, Deyuan 郑德渊 (ed.): Music Culture 音乐文化. Beijing 北京: Culture and Art Publishing House 文化艺术出版社, 64-93.
- Trasher, Alan (1981): The Sociology of Chinese Music: An Introduction. in: Asian Music 12/2, 17-53.
- Trasher, Alan (1985): The Role of Music in Chinese Culture. in: World of Music 37, 3-17.
- Ulfig, Alexander (1993): Lexikon der philosophischen Begriffe. Eltville: Bechtermünz.
- Wang, Hongyin 王宏印 (2009): Voice from the Northwest 西北回响. Beijing 北京: Culture and Art Publishing House 文化艺术出版社.

- Wang, Jing (1996): *High Culture Fever. Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Wang, Juan 王娟 (2002): *Introduction to Folklore 民俗学概论*. Beijing 北京: Peking University Press 北京大学出版社.
- Wang, Shuo / Kautz, Ulrich (transl.) (1997): *Oberchaoten*. Zürich: Diogenes.
- Wang, Shuo / Peschel, Sabine (transl.) (1995): *Herzklopfen heißt das Spiel*. Zürich: Diogenes.
- Wang, Shuo 王朔 (2001): *Music Box: Music in China 音乐盒子：音乐在中国*. Shanghai 上海: Shanghai Literature and Art Publishing House 上海文艺出版社.
- Wang, Xianping 王洗平 (2005): *Collection of Original Folk Songs (2) 原生态民歌集 (下)*. Beijing 北京: China Waterpower Press 中国水利水电出版社.
- Wilhelm, Richard (1972): *Dschungel Dsi. Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*. Düsseldorf: Diederichs.
- Wilhelm, Richard (1981): *Li Gi: Das Buch der Riten, Sitten und Gebräuche*. Düsseldorf: Diederichs.
- Wu, Guodong 伍国栋 (2006): *Research on Minority Music 少数民族音乐研究*. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): *Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学*. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 244-272.
- Wu, Liang (2000): *Remembering the Cultural Revolution*. in: Chia, Pang-yuan / Wang, David Der-wei (ed.): *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 124-136.
- Xu, Sufang 许素芳 (1994): *Handwörterbuch 精选词典*. Beijing 北京: Commercial Press 商务印书馆.
- Xu, Zhenmin 许震民 (2003): *Das neue Chinesisch-Deutsche Wörterbuch 新汉德词典*. Beijing 北京: Commercial Press 商务印书馆.
- Xue, Bing 薛冰 (2009): *The Wind Blows from the Folk 风从民间来*. Jinan 济南: Shandong Pictorial Publishing House 山东画报出版社.
- Yan, Jun 颜峻 (2000): *Noises Inside 内心的噪音*. Beijing 北京: Foreign Languages Press 外文出版社.
- Yang, Gan (2001): *Debating Liberalism and Democracy in China in the 1990s*. in: Zhang, Xudong (ed.): *Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China*. Durham / London: Duke University Press, 79-101.
- Yang, Mei 杨梅 (2004): *Culture and Society in Music 音乐中的文化与社会*. in: Qiao, Jianzhong 乔建中 / Zheng, Deyuan 郑德渊 (ed.): *Music Culture 音乐文化*. Beijing 北京: Culture and Art Publishing House 文化艺术出版社, 321-347.
- Yang, Minkang 杨民康 (2008): *Chinese Folk Songs and Folk Society 中国民歌与乡土社会*. Shanghai 上海: Shanghai Conservatory of Music Press 上海音乐学院出版社.
- Yang, Mu (1994): *Academic Ignorance or Political Taboo? Some Issues in China's Study of its Folk Song Culture*. in: *Ethnomusicology* 38/2, 303-320.

- Zdrahal, Bernhard (2003): Die individuelle Ausprägung der nationalen Identität in der VR China. (Dipl.) Wien: Universität Wien.
- Zeng, Suijin 曾遂今 (2003): Chinese Popular Music 中国大众音乐. Beijing 北京: Broadcasting Institute Press 广播学院出版社.
- Zeng, Suijin 曾遂今 (2006): Sociomusicology 音乐社会学. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 63-82.
- Zhang, Tao 张涛 (2005): Exclusive Interview with Su Yang 苏阳专访. Tianya Club 天涯虚拟社区 (Jul. 28):
http://blog.tianya.cn/blogger/post_show.asp?BlogID=20615&PostID=2322871&idWriter=0&Key=0 (1. Sep. 2010).
- Zhang, Xudong (2001): Nationalism, Mass Culture and Intellectual Strategies in Post-Tiananmen China. in: Zhang, Xudong (ed.): Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China. Durham / London: Duke University Press, 315-348.
- Zhang, Xudong (2001): The Making of the Post-Tiananmen Intellectual Field: A Critical Overview. in: Zhang, Xudong (ed.): Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China. Durham / London: Duke University Press, 1-75.
- Zhang, Xudong (ed.) (2001): Whither China? Intellectual Politics in Contemporary China. Durham / London: Duke University Press.
- Zhu, Yuan 朱原 (1999): Concise English-Chinese Chinese-English Dictionary 精选汉英、英汉词典. Beijing 北京: Commercial Press 商务印书馆.
- Zhuang, Yao 庄曜 / Wang, Anguo 王安国 (2006): Musical Form 音乐形态学. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 136-177.
- Zhuang, Yuan 庄元 (2006): Music Acoustics 音乐声学. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 115-135.
- Zhuang, Yuan 庄元 (2006): Research on Music Transmission 音乐传播研究. in: Feng, Xiaogang 冯效刚 (ed.): Musicology in Contemporary China 中国当代音乐学. Beijing 北京: People's Music Publishing House 人民音乐出版社, 389-399.

Primärquellen

- Dongzi 冬子 (10. Mai, 19:00h): Interview 采访. Beijing 北京: Restaurant 饭店.
- Dongzi 冬子 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.
- Dongzi 冬子 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下一城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.
- Dongzi 冬子 (30. April): Live-Konzert 现场演出. Beijing 北京: Hot Cat Club 热力猫俱乐部.
- Gangzi 刚子 (13. Mai, 22:30h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.
- Guo Long 郭龙 (20. Mai, 19:30h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Restaurant 饭店.
- Hanggai 杭盖 (3. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.
- Hanggai 杭盖 (8. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.
- He Yong 何勇 (1. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.
- Hong Qi 洪启 (1. Mai): Strawberry Festival 草莓音乐节. Beijing 北京: Tongzhou Canal Park 通州运河公园.
- Huang Se 黄瑟 (18. April, 21:30h): Interview 采访. Shanghai 上海: Live Bar 现场酒吧.
- Nan Jia 男甲 (19. April, 19:30h): Interview 采访. Shanghai 上海: Wohnung 家.
- Li Jianbin 李建滨 (11. Mai, 13:00h): Interview 采访. Beijing 北京: Park 公园.
- Li Jianbin 李建滨 (2. Mai): The Life Of Plants And Trees 草木一生. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.
- Li Jingxiu 李景秀 (3. Mai, 23:00h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Wohnung 家.
- Little He 小河 (1. Mai): Strawberry Festival 草莓音乐节. Beijing 北京: Tongzhou Canal Park 通州运河公园.
- Little He 小河 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.
- Little Meng 小猛 (2. Mai): Strawberry Festival 草莓音乐节. Beijing 北京: Tongzhou Canal Park 通州运河公园.
- Little Zhou 小舟 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.
- Liu Haixia 刘海霞 (14. April, 13:30h): Interview 采访. Shanghai 上海: Fudan Universität 复旦大学.
- Liu Kun 刘堃 (13. Mai, 23:30h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Jiangjinjiu 疆进酒.
- Lu Zhongqiang 卢中强 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下一城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Ma Tiao 马条 (2. Mai): Strawberry Festival 草莓音乐节. Beijing 北京: Tongzhou Canal Park 通州运河公园.

Ma Tiao 马条 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下——城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Ma Tiao 马条 (9. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.

Mountain Men 山人 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下——城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Mountain Men 山人 (9. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.

Second Hand Rose 二手玫瑰 (1. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.

Shao Xiaomao 邵小毛 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下——城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Su Yang 苏阳 (9. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.

Wan Xiaoli 万晓利 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Wan Xiaoli 万晓利 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下——城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Wang Juan 王娟 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Wang Juan 王娟 (8. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.

Wang Shengnan 王胜男 (3. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.

Wang Ziyang 王子颖 (19. April, 17:30h): Interview 采访. Shanghai 上海: Starbucks 星巴克.

Wu Junde & Zhang Zhi 吴俊德与张智 (14. Mai): Live-Konzert 现场演出. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Wu Junde 吴俊德 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Wu Junde 吴俊德 (14. Mai, 23:00h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Wu Junde 吴俊德 (3. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.

Wu Tun 吴吞 (13. Mai): Live-Konzert 现场演出. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Wu Tun 吴吞 (13. Mai, 23:00h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Wu Tun 吴吞 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Zhang Qianqian 张浅潜 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下一城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Zhang Quan 张佺 (15. April, 15:30h): Interview 采访. Hangzhou 杭州: Wohnung 家.

Zhang Quan 张佺 (16. April): Four Seasons Like Song 四季如歌. Hangzhou 杭州: Traveler Bar 旅行者酒吧.

Zhang Quan 张佺 (8. April): Four Seasons Like Song 四季如歌. Shanghai 上海: Yuyintang 育音堂.

Zhang Quan 张佺 (8. Mai): Folk Festival 民谣音乐节. Beijing 北京: Ditan Park 地坛公园.

Zhang Quan, Zhang Weiwei & Guo Long 张佺、张玮玮与郭龙 (21. Mai): Four Seasons Like Song 四季如歌. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Zhang Weiwei & Guo Long 张玮玮与郭龙 (16. Mai): Love Of Three Oranges 三个橘子的爱情. Beijing 北京: Beehive Theatre 蜂巢剧场.

Zhang Weiwei & Guo Long 张玮玮与郭龙 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Zhang Weiwei 张玮玮 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下一城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Zhang Weiwei 张玮玮 (28. April, 12:00h): Interview 采访. Beijing 北京: Restaurant 饭店.

Zhang Zhi 张智 (10. Mai, 12:00h): Interview 采访. Beijing 北京: Park 公园.

Zhang Zhi 张智 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Zhang Zhi 张智 (3. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.

Zhou Shengjun 周胜军 (3. Mai): Midi Festival 迷笛音乐节. Beijing 北京: Haidian Park 海淀公园.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (13. Mai, 22:00h): Gespräch 会话. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (13. Mai): Live-Konzert 现场演出. Beijing 北京: Jianghu Bar 江湖酒吧.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (2. Mai): Strawberry Festival 草莓音乐节. Beijing 北京: Tongzhou Canal Park 通州运河公园.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (22. April): Yushu Charity Concert 玉树义演. Beijing 北京: Mako Livehouse 麻雀瓦舍文艺汇演中心.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (23. April): Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road 榕树下一城市民谣在路上. Beijing 北京: Starlive 星光现场.

Diskographie

- Dongzi 冬子 (2009): Ten Positions 十方. China Musicians Audiovisual Press 中国音乐家音像出版社.
- Glorious Pharmacy 美好药店 (2005): Please Enlarge My Cousins Photograph 请给我放大一张表妹的照片. Audio-Video Company Of Beijing Film Studio 北京北影录音录像公司.
- Glorious Pharmacy 美好药店 (2008): Rumbling Footsteps 脚步声阵阵. Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation 九州音像出版公司.
- Hanggai 杭盖 (2008): Introducing Hanggai 介绍杭盖. Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation 九州音像出版公司.
- Hanggai 杭盖 (2008): New Mongolian Folk Music 蒙古新民乐. Beijing Orient Audiovisual Corporation 北京东方影音公司.
- Hong Qi 洪启 (2009): Nine Trees 九棵树. Beijing Present Sky Culture Development Corporation 北京现代天空文化发展有限公司.
- Labor Exchange 交工 (1999): Let Us Sing Mountain Songs 我等就来唱山歌. Trees Music & Art 大大树音乐图像.
- Li Jianbin 李建滨 (2009): The Life Of Plants And Trees 草木一生. Rivermusic 河音乐.
- Li Zhi 李志 (2006): Forbidden Games 被禁忌的游戏. Pocket Records 口袋唱片.
- Li Zhi 李志 (2007): Mr. Van Gogh 梵高先生. Pocket Records 口袋唱片.
- Li Zhi 李志 (2009): No People On Workers' Stadium East Road 工体东路没有人. MicroMu.
- Little He 小河 (2002): The High Flying Bird Is Not Coming Down On The Back Of A Cow That Can't Run Fast 飞的高的鸟不落在跑不快的牛的背上. Badhead 坏头.
- Little He 小河 (2009): One Man's Orchestra: Live Improvisations 一个人的交响：现场即兴作品. Maybe Mars 兵马司.
- Little He 小河 (2009): The Performance Of Identity: Studio Improvisations 身份的表演：录音室即兴作品. Maybe Mars 兵马司.
- Little Juan & Valley Residents 小娟与山谷里的居民 (2007): Recall The Past 细说往事. Dragon Source Music 龙源音乐.
- Little Juan & Valley Residents 小娟与山谷里的居民 (2007): The Past as the Wind 如风往事. Dragon Source Music 龙源音乐.
- Little Juan & Valley Residents 小娟与山谷里的居民 (2008): Red Cloth, Green Flowers 红布，绿花朵. Dragon Source Music 龙源音乐.
- Little Juan & Valley Residents 小娟与山谷里的居民 (2009): From Taibei to Danshui 台北到淡水. Dragon Source Music 龙源音乐.
- Liu Kun 刘堃 (2010): Hey, Young Man! 嘿，青年！ Maybe Mars 兵马司.
- Ma Tiao 马条 (2009): Ma Tiao 马条. 13th Month 十三月唱片.

Mountain Men 山人 (2009): Mountain Men 山人. 13th Month 十三月唱片.

Su Yang 苏阳 (2006): Wise And Virtuous 贤良. 13th Month 十三月唱片.

Su Yu 苏遇 (2009): Start 开始. Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation 九州音像出版公司.

Tang Xu 汤旭 (2008): We're All Just Passing 我们都只是路过. China Musicians Audiovisual Press 中国音乐家音像出版社.

Top Floor Circus 顶楼马戏团 (2006): Lingling Road 93 Revisited, Timmy! 蒂米重访零陵路93号. Mule Records 骡子唱片.

Wan Xiaoli 万晓利 (2002): Go Here, Go There 走过来, 走过去. Badhead 坏头.

Wan Xiaoli 万晓利 (2006): It's Not As Bad As You've Imagined 这一切没有相象的那么糟. 13th Month 十三月唱片.

Wan Xiaoli 万晓利 (2010): North Of North 北方的北方. Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation 九州音像出版公司.

Wang Juan 王娟 (2008): In Distance 遥远. Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation 九州音像出版公司.

Wang Xiangrong 王向荣 (2006): Chinese Original Folk Singers Series (1) Song King Of Northern Shaanxi 中国原生态民歌演唱家系列 (一) 陕北歌王. China Record Corporation 中国唱片总公司.

White Water 白水 (2007): Time 时间. MidNight Productions.

Wild Children 野孩子 (1997): Yellow River Ballad 黄河谣. Rivermusic 河音乐.

Wild Children 野孩子 (2000): In The Loft 藏酷酒吧现场. Rivermusic 河音乐.

Wild Children 野孩子 (2001): Incantation 咒语. Rivermusic 河音乐.

Wild Children 野孩子 (2002): Live In The Ark 上海现场. Rivermusic 河音乐.

Zhang Qianqian 张浅潜 (1999): Astral Trip 灵魂出窍. Pocket Records 口袋唱片.

Zhang Quan 张佺 (2006): Long Journey 远行. Rivermusic 河音乐.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (2004): Quiet Like A Lost Breath 沉默如谜的呼吸. Badhead 坏头.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (2007): Chinese Kids 中国孩子. Sirlady.

Zhou Yunpeng 周云蓬 (2008): Fried Bitter Melon 清炒苦瓜. Daomadan 刀马旦.

Zhu Fangqiong 朱芳琼 (2001): Go West 上西天. Western Paradise Music Workshop 西天音乐工作室.

Zhu Zhonglu 朱仲禄 (2007): Chinese Original Folk Singers Series (2) King Of Northwestern Huaer 中国原生态民歌演唱家系列 (二) 西北花儿王. China Record Corporation 中国唱片总公司.

Abbildungsverzeichnis

Hauptbestandteil der Abbildungen sind Fotos sowie Details der Cd-Heftchen und Cd-Umschläge. Abbildungen 1 und 2, das Foto in Abb. 3 sowie das Notenbeispiel (Abb. 13) wurden von mir erstellt, der Rest wurde den Alben bzw. von den Künstlern angefertigten und autorisierten Printmedien (wie z. B. Flugzettel) entnommen. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Verschiedene Dakou-Cds	63
Abb. 2: Diagramm zeitgenössische chinesische Musiklandschaft	68
Abb. 3: Foto und Flugzettel von Zhang Quan	80
Abb. 4: Detail von Su Yang	81
Abb. 5: Visitenkarte von Li Jianbin	87
Abb. 6: Cd-Umschläge der Wild Children	110
Abb. 7: Cd-Umschläge von Wang Juan und Little Juan	111
Abb. 8: Fotos von Wan Xiaoli	112
Abb. 9: Details von Su Yang	113
Abb. 10: Details von Dongzi	114
Abb. 11: Cd-Umschlag und Detail von Zhou Yunpeng	115
Abb. 12: Cd-Umschlag und Cd von Zhang Quan	118
Abb. 13: Notenbeispiel	159
Abb. 14: Details von Zhou Yunpeng	171
Abb. 15: Details von Wan Xiaoli	176
Abb. 16: Details von Wan Xiaoli	185

Glossar

阿	ā	großer; alter; Linksattribut für männliche Bezeichnungen
阿哥	ā gē	älterer Bruder; Junge
阿弥陀佛	ā mí tuó fó	Amitabha bzw. Öpame; ein Buddha
哎	āi	Interjektion; Ai; Ah; Ay
艾敬	ài jìng	Ai Jing (1969-); Musikerin
爱	ài	Liebe; lieben; gern haben; für jemanden sorgen
暧昧	ài mèi	Shady (Lied von Li Zhi)
白水	bái shuǐ	White Water (Band aus Sichuan)
百代	bǎi dài	EMI bzw. Electric and Musical Industries (Plattenfirma)
百度百科	bǎi dù bǎi kē	Baike.baidu.com (eine Online-Enzyklopädie)
百花运动	bǎi huā yùn dòng	Hundert Blumen-Bewegung (1956)
百字明念诵：根秋上师	bǎi zì míng niàn sòng: gēn qiū shàng shī	Master Genqiu Recites The Hundred Syllable Mantra (Lied von Zhou Yunpeng)
北方的北方	běi fāng de běi fāng	North Of North (Album und Lied von Wan Xiaoli)
北京	běi jīng	Beijing bzw. Peking
北京北影录音录像公司	běi jīng běi yǐng lù yǐn lù xiàng gōng sī	Audio-Video Company Of Beijing Film Studio (Plattenfirma)
北京东方影音公司	běi jīng dōng fāng yǐng yīn gōng sī	Beijing Orient Audiovisual Corporation (Plattenfirma)
北京首都体育馆	běi jīng shǒu dū tǐ yù guǎn	Hauptstadt-Hallenstadion, in Beijing
北京现代天空文化发展有限公司	běi jīng xiàn dài tiān kōng wén huà fā zhǎn yǒu xiàn gōng sī	Beijing Present Sky Culture Development Corporation (Plattenfirma)
被禁忌的游戏	bèi jìn jì de yóu xì	Forbidden Games (Album und Lied von Li Zhi)
兵马司	bīng mǎ sī	Maybe Mars (Plattenfirma)
布鞋	bù xié	Leinenschuhe
布衣	bù yī	Cotton Clothes (Band aus Ningxia)
采风	cǎi fēng	Volkslieder sammeln
草根文化	cǎo gēn wén huà	Graswurzelkultur
草莓音乐节	cǎo méi yīn yuè jié	Strawberry Festival
草木一生	cǎo mù yì shēng	The Life Of Plants And Trees (Konzertreihe sowie Album und Lied von Li Jianbin)
长江	cháng jiāng	Langer Fluss; Changjiang-Fluß; Yangtse

长在银川	zhǎng zài yín chuān	Grew Up In Yinchuan (Lied von Su Yang)
常州	cháng zhōu	Changzhou (Stadt in Jiangsu)
沉默如谜的呼吸	chén mò rú mí de hū xī	Quiet Like A Lost Breath (Album und Lied von Zhou Yunpeng)
城市民谣	chéng shì mín yáo	urbane Folkmusik
传统	chuán tǒng	Tradition
创作	chuàng zuò	Komposition; komponieren; schaffen; verfassen; schreiben
吹奏乐器	chuī zòu yuè qì	Blasinstrument
春节	chūn jié	Frühlingsfest; chinesisches Neujahr
春天的印象	chūn tiān de yìn xiàng	Impressions Of Spring (Lied von Wang Juan)
绰号	chuò hào	Spitz-, Neckname
词曲	cí qǔ	Text und Musik
崔健	cūi jiàn	Cui Jian (1961-); Musiker und Schauspieler
打击乐器	dǎ jī yuè qì	Schlaginstrument
打口	dǎ kǒu	Dakou; Cd mit Lochung bzw. Einfräsung; Handel mit Dakou-Cds
大树音乐图像	dà dà shù yīn yuè tú xiàng	Trees Music & Art (Plattenfirma)
大东亚共荣圈	dà dōng yà gòng róng quān	Großostasiatische Wohlstandssphäre
大汉族主义	dà hàn zú zhǔ yì	Han-Chauvinismus
大话	dà huà	Aufschneiderei; große Worte; hochtrabende Reden
大连	dà lián	Dalian (Stadt in Liaoning)
大男子主义	dà nán zǐ zhǔ yì	Machismus; Chauvinismus
大师	dà shī	großer Meister; Meister; Maestro; Großer Lehrer (höfliche Anrede für einen buddhistischen Mönch)
大跃进	dà yuè jìn	Großer Sprung nach Vorn (1958-1960)
单位	dān wèi	(Organisations-)Einheit; Arbeitseinheit
当代	dāng dài	zeitgenössisch; kontemporär
刀马旦	dāo mǎ dàn	Daomadan (Plattenfirma)
道家	dào jiā	Daoist; Daoismus; daoistische Schule
道教	dào jiào	Daoismus
邓丽君	dèng lì jūn	Deng Lijun bzw. Teresa Teng (1953-1995); Musikerin
邓小平	dèng xiǎo píng	Deng Xiaoping (1904-1997); Politiker
低音提琴	dī yīn tí qín	Kontrabass
笛子	dí zi	Flöte; Dizi (Holzblasinstrument)
地坛公园	dì tán gōng yuán	Ditan Park, in Beijing
地下	dì xià	Underground; Untergrund; unterirdisch
地下艺术	dì xià yì shù	Underground-Kunst

弟弟	dì dì	jüngerer (oder kleiner) Bruder; Penis
电贝斯	diàn bèi sī	Elektrobass
电吉他	diàn jí tā	Elektrogitarre
电琴	diàn qín	Keyboard
电子	diàn zǐ	elektronische Musik; elektronisch
顶楼马戏团	dǐng lóu mǎ xì tuán	Top Floor Circus (Band aus Shanghai)
顶天立地	dǐng tiān lì dì	Berühr' den Himmel und steh' auf festem Boden; außergewöhnlich tüchtig und aufrichtig; unerschrocken
东北	dōng běi	Nordostchina; Nordosten; nordöstlich
冬不拉	dōng bù lā	Dombra (Zupfinstrument mit zwei Saiten)
冬子	dōng zi	Dongzi; Spitzname von Li Dong
豆瓣	dòu bàn	Douban (eine Internet-Plattform)
豆瓣音乐人	dòu bàn yīn yuè rén	Douban-Musiker
杜鹃	dù juān	Kuckuck; Azalee; Azalie
度母	dù mǔ	Tara bzw. Drolma; ein Bodhisattva
儿歌	ér gē	Kinderlied
二胡	èr hú	Erhu (Kniegeige mit zwei Saiten)
二人转	èr rén zhuàn	Errenzhuàn; komischer bzw. humoristischer Dialog; Sketch
二手玫瑰	èr shǒu méi guī	Second Hand Rose (Band aus Heilongjiang)
反抗	fǎn kàng	Widerstand; sich widersetzen; Widerstand leisten
反右派运动	fǎn yòu pài yùn dòng	Anti Rechts-Kampagne (1957)
饭店	fàn diàn	Hotel; Restaurant
梵高先生	fàn gāo xiān shēng	Mr. Van Gogh (Album und Lied von Li Zhi)
飞的高的鸟不落 在跑不快的牛的 背上	fēi de gāo de niǎo bù luò zài pǎo bù kuài de niú de bēi shàng	The High Flying Bird Is Not Coming Down On The Back Of A Cow That Can't Run Fast (Album und Lied von Little He)
废话	fèi huà	Blödsinn; überflüssiges Gerede; Nonsense; Unsinn; Quatsch
分发	fēn fā	Distribution; austeilen; ausgeben; aushändigen; verteilen
分配	fēn pèi	Distribution; verteilen; zuteilen; anweisen; zuweisen; einsetzen; Verteilung; Distribution
风水	fēng shuǐ	Geomantik (Weissagen aus Bodenbeschaffenheit, Geländeform und ähnlichem)
风俗	fēng sú	Sitte; Sitten und Gebräuche
蜂巢剧场	fēng cháo jù chǎng	Beehive Theatre, in Beijing
凤凰	fèng huáng	Phoenix (Lied von Su Yang)
佛教	fó jiào	Buddhismus

浮躁	fú zào	Oberflächlichkeit; oberflächlich; unstet; leichtertig und ungeduldig
符号化	fú hào huà	Symbolismus
复旦大学	fù dàn dà xué	Fudan Universität, in Shanghai
复古	fù gǔ	alte Zeiten restaurieren; das System, die Sitten, Gebräuche usw. des Altertums wiedereinführen
复杂	fù zá	komplex; kompliziert; verwickelt
副歌	fù gē	Refrain; chorus
朶	gǎ	kleine; junge; Linksattribut für weibliche Bezeichnungen
朶妹	gǎ mèi	jüngere Schwester; Mädchen
改编	gǎi biān	adaptieren; ändern; verändern; wandeln; abwandeln; wechseln
改革开放	gǎi gé kāi fàng	Reform- und Öffnungspolitik (1978-)
甘肃	gān sù	Gansu
刚线吉他	gāng xiàn jí tā	Stahlsaitengitarre
刚子	gāng zi	Gangzi (____-); Musiker
钢琴	gāng qín	Klavier; Piano
港台音乐	gǎng tái yīn yuè	Gangtai-Musik; Popmusik aus Xianggang und Taiwan
高潮	gāo cháo	Refrain; chorus; Hochwasser; Aufschwung; Höhepunkt; Klimax
哥	gē	(älterer) Bruder
歌	gē	Lied; Gesang; singen
歌唱	gē chàng	singen; besingen
歌词	gē cí	Text eines Liedes; Lieder-, Gesangstext
歌曲	gē qǔ	Lied; Gesang; Singstück
歌谣	gē yáo	Volkslied; Ballade; Lied; Volksballade; volkstümliches Gedicht; Kinderlied
革命	gé mìng	Revolution
革命歌曲	gé mìng gē qǔ	Revolutionslieder
个人创造	gè rén chuàng zào	individuelle Schöpfung
工农兵	gōng nóng bīng	Arbeiter, Bauern und Soldaten
工体东路没有人	gōng tǐ dōng lù méi yǒu rén	No People On Workers' Stadium East Road (Album von Li Zhi)
公园	gōng yuán	Park
共和国	gòng hé guó	Republik
古典吉他	gǔ diǎn jí tā	klassische Gitarre
怪不得我	guài bu de wǒ	Don't Blame Me (Lied von Zhu Fangqiong)
关中话	guān zhōng huà	Guanzhong-Dialekt
观世音菩萨	guān shì yīn pú sà	Avalokitesvara bzw. Chenrezig; ein Bodhisattva
观众	guān zhòng	Zuschauer; Publikum
广场	guǎng chǎng	The Square (Lied von Li Zhi)

郭龙	guō lóng	Guo Long (1976-); Musiker
国	guó	Land; Staat; Nation
国家	guó jiā	Staat; Land; Nation
过门儿	guò mén er	Zwischenteil; bridge; auf einem Begleitinstrument gespielte ein- bzw. überleitende Takte
哈	hā	Interjektion; Ha; Aha; Huh
海淀公园	hǎi diàn gōng yuán	Haidian Park, in Beijing
邯郸	hán dān	Handan (Stadt in Hebei)
韩国流行	hán guó liú xíng	K-Pop; Popmusik aus Südkorea
韩少功	hán shào gōng	Han Shaogong (1953-); Schriftsteller
汉朝	hàn cháo	Han-Dynastie (206 v. Chr.-220 n. Chr.)
汉学	hàn xué	Sinologie
汉语	hàn yǔ	chinesische Sprache; Chinesisch
汉字	hàn zì	chinesische Schrift; Schriftzeichen der chinesischen Sprache
行	háng	Zeile; line; Linie; Reihe; Beruf; Geschäftsbereich; Firma; Geschäft
杭盖	háng gài	Hanggai (Band aus der Inneren Mongolei)
杭州	háng zhōu	Hangzhou (Stadt in Zhejiang)
嚎叫	háo jiào	Scream Records (Plattenfirma)
好男好女反水库	hǎo nán hǎo nǚ fǎn shuǐ kù	Every Good Man And Woman Protests Against The Dam (Lied von Labor Exchange)
何国锋	hé guó fēng	He Guofeng (1975-); Musiker
何勇	hé yǒng	He Yong (1969-); Musiker
和声	hé shēng	Harmonie; Harmonik
和声学	hé shēng xué	Harmonielehre
和田	hé tián	Hotan (Stadt in Xinjiang)
和弦	hé xián	Akkord
河北	hé běi	Hebei
河酒吧	hé jiǔ bā	River Bar, in Beijing
河音乐	hé yīn yuè	Rivermusic (Plattenfirma)
嘿	hēi	Interjektion; Hei; He; Hey
嘿，青年！	hēi, qīng nián	Hey, Young Man! (Album von Liu Kun)
红布，绿花朵	hóng bù, lǜ huā duǒ	Red Cloth, Green Flowers (Album und Lied von Little Juan)
红领巾	hóng lǐng jīn	rotes Halstuch (der Jungen Pioniere); Junger Pionier
洪启	hóng qǐ	Hong Qi (1973-); Musiker
侯德健	hóu dé jiàn	Hou Dejian (1956-); Musiker
后新时期	hòu xīn shí qī	postn-neues Zeitalter (1989-)
狐狸	hú lí	Fox (Lied von Wan Xiaoli)
狐狸精	hú lí jīng	Fuchsfee

胡吗个	hú mǎ gè	Hu Mage (1973-); Musiker
湖北	hú běi	Hubei
虎子	hǔ zi	Huzi; Spitzname von ____
花	huā	Blume; Blüte; etwas einer Blume Ähnliches; Feuerwerk; Muster; Verzierung; geblümt; bunt; vielfarbig; reich verziert; prunkhaft
花儿	huā er	Huar; Blumenlieder; Blumenlieder-Musik
华北	huá běi	Nordchina
华南	huá nán	Südchina
华语流行音乐	huá yǔ liú xíng yīn yuè	Mando-Pop; Popmusik in Chinesisch
化	huà	-isierung; verändern; umwandeln; verwandeln; zu etwas werden
话	huà	Gerede; Wort; Rede; Sprache; sprechen; reden
坏头	huài tóu	Badhead (Plattenfirma)
黄河大合唱	huáng hé dà hé chàng	Yellow River Cantata (Lied von Xian Xinghai)
黄河谣	huáng hé yáo	Yellow River Ballad (Album und Lied von Wild Children)
黄金周	huáng jīn zhōu	Goldene Woche (arbeitsfreie Woche um jeweils den 1. Mai, den 1. Oktober und dem Frühlingsfest)
黄金粥	huáng jīn zhōu	Golden Porridge (Lied von Zhou Yunpeng)
黄色音乐	huáng sè yīn yuè	Gelbe Musik; Unterhaltungsmusik
黄瑟	huáng sè	Huang Se (1974-); Musiker
极乐世界	jí lè shì jiè	Sukhavati bzw. Dewachen; das Reine Land Amithabas
架子鼓	jià zi gǔ	Schlagzeug
假话	jiǎ huà	Lüge; Unwahrheit
简谱	jiǎn pǔ	musikalische Zahlen-Notenschrift; „vereinfachte“ Notation
建国初期	jiàn guó chū qī	Staatsgründung und Anfangsphase (1949-1966)
江湖酒吧	jiāng hú jiǔ bā	Jianghu Bar, in Beijing
江青	jiāng qīng	Jiang Qing (1914-1991); Schauspielerin und Politikerin
江苏	jiāng sū	Jiangsu
疆进酒	jiāng jìn jiǔ	Jiangjinjiu, in Beijing
奖	jiǎng	Belohnung; Preis; Prämie; belohnen; prämiieren; auszeichnen; loben
交工	jiāo gōng	Labor Exchange (Band aus Taiwan)
脚步声阵阵	jiǎo bù shēng zhèn zhèn	Rumbling Footsteps (Album und Lied von Glorious Pharmacy)
节奏	jié zòu	Rhythmus
节奏蓝调	jié zòu lán diào	Rhythm and Blues Musik; R&B
介绍杭盖	jiè shào háng gài	Introducing Hanggai (Album von Hanggai)
____	jīn zhào jūn	Jin Zhaojun (____-); Reporter
金刚萨埵	jīn gāng sà duǒ	Vajrasattva bzw. Dorje Sempa; ein Bodhisattva
金属	jīn shǔ	Metal; Heavy Metal; Metalmusik

京文	jīng wén	Jingwen (Plattenfirma)
精神解放	jīng shén jiě fàng	befreiender Geist
净土	jìng tǔ	Reines Land; „Paradies“ des Mahayana-Buddhismus
九州音像出版公司	jiǔ zhōu yīn xiàng chū bǎn gōng sī	Nine Provinces Audio Visual Publishing Corporation (Plattenfirma)
酒吧	jiǔ bā	Bar
就像我的灵魂	jiù xiàng wǒ de línghún	Just Like My Soul (Lied von Wild Children)
爵士	jué shì	Jazz; Jazzmusik
开始	kāi shǐ	Start (Album und Lied von Su Yu)
克拉玛依	kè lā mǎ yī	Karamay (Stadt in Xinjiang)
客家语	kè jiā yǔ	Hakka-Sprache
空话	kōng huà	Geschwätz; hohle Phrase; leeres Gerede
孔子	kǒng zǐ	Konfuzius (551 v. Chr.-479 v. Chr.); Philosoph
口袋唱片	kǒu dai chàng piàn	Pocket Records (Plattenfirma)
口琴	kǒu qín	Mundharmonika
口头	kǒu tóu	mündlich; verbal; in Worten
口弦	kǒu xián	Maultrommel
苦苦菜	kǔ kǔ cài	eine Löwenzahn-Art
辣辣缨	là là yīng	Unkraut
兰州	lán zhōu	Lanzhou (Stadt in Gansu)
浪漫主义	làng mǎn zhǔ yì	Romantizismus
老百姓	lǎo bǎi xìng	einfache Bürger; gewöhnliche Leute; (gemeines) Volk; Zivilbevölkerung
老狼	lǎo láng	Old Wolf; Spitzname von ____
老师	lǎo shī	Meister; Lehrer
老新闻	lǎo xīn wén	Old News (Lied von Wan Xiaoli)
雷锋	léi fēng	Lei Feng (1940-1962); Soldat
冷酷仙境	lěng kù xiān jìng	Cold Fairyland (Band aus Shanghai)
——	lǐ shuāng jié	Li Shuangjie (____-); Künstler
礼	lǐ	Ritual; Zeremonie; Zeremoniell; Feier; Gesamtheit gesellschaftlicher Umgangsformen; Förmlichkeit; Höflichkeit; Etikette; Anstand; Geschenk
礼尚往来	lǐ shàng wǎng lái	Etiquette Demands Reciprocity (Lied von Zhang Quan)
李东	lǐ dōng	Li Dong (1972-); Musiker
李宏杰	lǐ hóng jié	Li Hongjie (____-); Schriftsteller
李建侯	lǐ jiàn hóu	Li Jianbin (1971-); Musiker
李景秀	lǐ jǐng xiù	Li Jingxiu (1981-); Musiker und Angestellter
李志	lǐ zhì	Li Zhi (1978-); Musiker

历代音乐	lì dài yīn yuè	klassische Musik; dynastische Musik; Musik der Dynastien
丽江	lì jiāng	Lijiang (Stadt in Yunnan)
丽江雪山音乐节	lì jiāng xuě shān yīn yuè jié	Lijiang Snow Mountain Festival
莲花生	lián huā shēng	Padmasambhava bzw. Rinpoche; ein Guru bzw. Lama
粮票	liáng piào	Lebensmittelmarke; Lebensmittelbezugschein
辽宁	liáo níng	Liaoning
林生祥	lín shēng xiáng	Lin Shengxiang (1971-); Musiker
伶伦	líng lún	Ling Lun; legendärer Erfinder der Musik
灵魂出窍	líng hún chū qiào	Astral Trip (Album und Lied von Zhang Qianqian)
刘海霞	liú hǎi xiá	Liu Haixia (____-); Professorin
刘堃	liú kūn	Liu Kun (1980-); Musiker
流浪汉	liú làng hàn	Sikenashka (Vagabond) (Lied von Wild Children)
流浪者	liú làng zhě	Vagabond (Lied von Zhang Zhi)
流氓	liú máng	Hoodlum (Lied von Wan Xiaoli) / Liumang; Rowdy; Gauner; Lump; Schurke; Gangster; unsittliche (oder unzüchtige) Handlung
流行音乐	liú xíng yīn yuè	Popmusik; Populärmusik; populäre Musik
六四事件	liù sì shì jiàn	Zwischenfall vom 4. Juni; Tian'anmen-Massaker
龙源音乐	lóng yuán yīn yuè	Dragon Source Music (Plattenfirma)
卢中强	lú zhōng qiáng	Lu Zhongqiang (____-); Unternehmer
鲁迅	lǔ xùn	Lu Xun (1881-1936); Schriftsteller
旅行者	lǚ xíng zhě	Traveler (Band aus Xinjiang)
旅行者酒吧	lǚ xíng zhě jiǔ bā	Traveler Bar, in Hangzhou
绿度母心咒	lǜ dù mǔ xīn zhòu	Mantra Of The Green Tara (Lied von Li Jianbin)
骡子唱片	luó zi chàng piàn	Mule Records (Plattenfirma)
麻雀瓦舍文艺汇演中心	má què wǎ shě wén yì huì yǎn zhōng xīn	Mako Livehouse, in Beijing
马条	mǎ tiáo	Ma Tiao (____-); Musiker / Ma Tiao (Album von Ma Tiao)
买房子	mǎi fáng zi	Buy An Apartment (Lied von Zhou Yunpeng)
盲流	máng liú	vagabundieren; blind umherziehen
盲人影院	máng rén yǐng yuàn	Cinema For The Blind (Lied von Zhou Yunpeng)
毛泽东	máo zé dōng	Mao Zedong bzw. Mao Tse-tung (1893-1976); Politiker
美好药店	měi hǎo yào diàn	Glorious Pharmacy (Band aus Beijing)
美浓	měi nóng	Meinong, in Taiwan
美之瓜	měi zhī guā	Beautiful Melon (Band aus Beijing)
妹	mèi	(jüngere) Schwester
朦胧诗	méng lóng shī	Nebeldichtung; obskure Lyrik

蒙古新民乐	měng gǔ xīn mín yuè	New Mongolian Folk Music (Album von Hanggai)
孟京辉	mèng jīng huī	Meng Jinghui (1964-); Regisseur
咪咪	mí mí	Brüste
迷笛音乐节	mí dí yīn yuè jié	Midi Festival
靡靡	mǐ mǐ	dekadent; kitschig; schnulzig
米兰别克	mǐ lán bié kè	Milan Ahsai (1970-); Musiker
秘密	mì mì	Geheimnis; geheim; heimlich; verborgen; vertraulich
民	mín	Volk; Bevölkerung; volkstümlich; Angehörige(r) einer Nationalität
民歌	mín gē	Volkslied; Volksgesang
民间	mín jiān	volkstümlich; im Volk; aus dem Volk; nichtstaatlich; unterhalb der offiziellen Ebene
民间小调	mín jiān xiǎo diào	Kleine Volksstücke
民间艺人	mín jiān yì rén	Volkskünstler; folk artists
民间音乐	mín jiān yīn yuè	Volksmusik
民俗	mín sú	Sitten und Gebräuche eines Volkes; Sitten; Folklore
民俗学	mín sú xué	Volkskunde; Folkloristik
民俗学家	mín sú xué jiā	Volkskundler; Folkloristiker
民谣	mín yáo	Volksreime (meist mit lokalen oder politischen Bezügen); Volksballade; Folkmusik
民谣音乐	mín yáo yīn yuè	Folkmusik
民谣音乐节	mín yáo yīn yuè jié	Folk Festival
民族学	mín zú xué	Völkerkunde; Ethnologie
民族音乐	mín zú yīn yuè	Ethnomusik; Musik eines Volkes
明朝	míng cháo	Ming-Dynastie (1368-1644)
摩登天空	mó dēng tiān kōng	Modern Sky (Plattenfirma)
牡丹花	mǔ dān huā	Päonie; Pfingstrose
内蒙古	nèi měng gǔ	Innere Mongolei
男甲	nán jiǎ	Nan Jia (1983-); Musiker und Angestellter
呐喊性	nà hǎn xìng	schreiender Charakter
尼勒克	ní lè kè	Nilka (Stadt in Xinjiang)
尼勒克小镇	ní lè kè xiǎo zhèn	Nilka Town (Lied von Zhang Zhi)
你可知道?	nǐ kě zhī dào?	Do You Know? (Lied von Wild Children)
宁夏	níng xià	Ningxia
宁夏回族自治区	níng xià huí zú zì zhì qū	Autonomes Gebiet Ningxia der Hui-Nationalität
弄品	nòng pǐn	Toy (Lied von Wild Children)
爬山歌	pá shān gē	Bergsteigerlieder

朋克	péng kè	Punk; Punkmusik
啤酒花	pí jiǔ huā	Hopfen
琵琶	pí pá	Pipa (Laute mit vier Saiten)
痞子文学	pǐ zi wén xué	Schurken-Literatur
菩萨	púsà	Bodhisattva
七扎	qī zhā	Seven Jars (Lied von Wan Xiaoli)
齐秦	qí qín	Qi Qin (1960-); Musiker
前奏	qián zòu	Einleitung; intro; Vorspiel; Auftakt
桥段	qiáo duàn	Zwischenteil; Zwischenstück; bridge
青春	qīng chūn	Youth (Lied von Shen Qing) / Jugend; Jugendjahre
青海	qīng hǎi	Qinghai
清朝	qīng cháo	Qing-Dynastie (1644-1911)
清炒苦瓜	qīng chǎo kǔ guā	Fried Bitter Melon (Album von Zhou Yunpeng)
请给我放大大一张 表妹的照片	qǐng gěi wǒ fàng dà yī zhāng biǎo mèi de zhào piàn	Please Enlarge My Cousins Photograph (Album von Glorious Pharmacy)
囚歌	qiú gē	Knastlieder
圈子	quān zi	Gruppe; Szene; Zirkel; Ring; Kreis
热力猫俱乐部	rè lì māo jù lè bù	Hot Cat Club, in Beijing
人民共和国	rén mín gòng hé guó	Volksrepublik
人民日报	rén mín rì bào	„Volkszeitung“ bzw. „People’s Daily“ (Tageszeitung)
人人网	rén rén wǎng	Renren (eine Internet-Plattform)
日本	rì běn	Japan
日本流行	rì běn liú xíng	J-Pop; Popmusik aus Japan
榕树下——城市民谣在路上	róng shù xià - chéng shì mín yáo zài lù shàng	Under the Banyan Tree - Urban Folk on the Road (Konzertreihe von Lu Zhongqiang)
如风往事	rú fēng wǎng shì	The Past As The Wind (Album von Little Juan)
儒家	rú jiā	Konfuzianer; Konfuzianismus; konfuzianische Schule
阮咸	ruǎn xián	Ruanxian (Zupfinstrument mit drei oder vier Saiten)
三个橘子的爱情	sān gè jú zi de ài qíng	Love of Three Oranges (Theaterstück von Meng Jinghui)
三里屯	sān lǐ tún	Sanlitun; Vergnügungsviertel in Beijing
三弦	sān xián	Sanxian (Zupfinstrument mit drei Saiten)
桑桐	sāng tóng	Sang Tong (1923-); Musiker
骚情花	sāo qíng huā	kokette Blumen; junge Mädchen
山歌	shān gē	Berglieder; (auf den Feldern während der Arbeit oder nach Feierabend gesungenes) Volkslied; Volksweise
山歌唱来解心烦	shān gē chàng lái jiě xīn fán	Sing Mountain Songs, So We Won’t Be Worried (Lied von Labor Echange)

山谷里的居民	shān gǔ lǐ de jū mǐn	Valley Residents (Band aus Beijing)
山人	shān rén	Mountain Men (Band aus Yunnan)
山寨	shān zhài	Shanzhai; Imitation; Plagiarismus; Befestigung; befestigtes Bergdorf; Bergfestung von Banditen; befestigte Räuberhöhle in den Bergen
陕西	shǎn xī	Shaanxi
善良	shàn liáng	Gutherzigkeit; gut; gutherzig; gutmütig; wohlwollend; aufrichtig
伤痕文学	shāng hén wén xué	Wundenliteratur
上海	shàng hǎi	Shanghai
上海现场	shàng hǎi xiàn chǎng	Live In The Ark (Album von Wild Children)
上西天	shàng xī tiān	Go West (Album und Lied von Zhu Fangqiong)
少数民族音乐	shǎo shù mín zú yīn yuè	Minoritäten-Musik
邵小毛	shào xiǎo máo	Shao Xiaomao; Spitzname von Shao Yibei
邵夷贝	shào yí bèi	Shao Yibei (1983-); Musikerin
舌头	shé tóu	Tongue (Band aus Beijing)
社会	shè huì	Gesellschaft
身份的表演：录音室即兴作品	shēn fèn de biǎo yǎn: lù yīn shì jí xìng zuò pǐn	The Performance Of Identity: Studio Improvisations (Album von Little He)
沈庆	shěn qìng	Shen Qing (1970-); Musiker
沈阳	shěn yáng	Shenyang (Stadt in Liaoning)
声无哀乐论	shēng wú āi yuè lún	„Musik ist ohne Trauer und Freude“ (Werk über Musikästhetik der Daoisten)
胜利	shèng lì	RCA bzw. Radio Corporation of America (Plattenfirma)
失	shī	Lost (Lied von Wan Xiaoli)
诗歌	shī gē	Gedicht; Lyrik; Poesie
诗经	shī jīng	„Buch der Lieder“ (Teil der Fünf Klassiker)
十方	shí fāng	Ten Positions (Album und Lied von Dongzi)
十三月	shí sān yuè	13th Month (Plattenfirma)
十一	shí yī	der 1. Oktober; Nationalfeiertag der Volksrepublik China
时间	shí jiān	Time (Album und Lied von White Water)
手风琴	shǒu fēng qín	Akkordeon; Ziehharmonika
手鼓	shǒu gǔ	Djembe (Schlaginstrument)
水库系统得，屎嘛吃得	shuǐ kù xì zhú dé, shǐ ma shí dé	If The Dam Can Be Built, Then Shit Can Be Eaten (Lied von Labor Exchange)
睡在我上铺的兄弟	shuì zài wǒ shàng pù de xiōng dì	Brother Who Sleeps In The Top Bunk (Lied von Old Wolf)
思想解放运动	sī xiǎng jiě fàng yùn dòng	Bewegung der Gedankenbefreiung (1976-1989)

思想问题	sī xiǎng wèn tí	ideologische Fragen
四个现代化	sì gè xiàn dài huà	Vier Modernisierungen
四季歌	sì jì gē	Song Of The Four Seasons (Lied von Zhang Quan, Lied von Li Jianbin)
四季如歌	sì jì rú gē	Four Seasons Like Song (Konzertreihe von Zhang Quan)
苏阳	sū yáng	Su Yang (1969-); Musiker
苏遇	sū yù	Su Yu (1986-); Musiker
俗	sú	Sitte; Brauch; volkstümlich; populär; spießbürgerlich; vulgär; lore;
塑料线吉他	sù liào xiàn jí tā	Nylonsaitengitarre
孙悟空	sūn wù kōng	Sun Wukong bzw. der Affenkönig; Romanfigur
孙中山	sūn zhōng shān	Sun Zhongshan bzw. Sun Yat-sen (1866-1925); Politiker
唢呐	suǒ nà	Suona (traditionelle Holzrohrtrompete mit einem hölzernen Rohr zwischen Mundstück und Metalltrichter)
台北到淡水	tái běi dào dàn shuǐ	From Taipei To Danshui (Album von Little Juan)
台湾	tái wān	Taiwan
汤旭	tāng xù	Tang Xu (1987-); Musikerin
唐朝	táng cháo	Tang Dynasty (Band aus Beijing) / Tang-Dynastie (618-907)
天安门广场	tiān ān mén guǎng chǎng	Platz vor dem Tor des himmlischen Friedens, in Beijing
天命	tiān mìng	Mandat des Himmels; Wille des Himmels; Vorsehung; Schicksal
天下	tiān xià	unter dem Himmel; die ganze Welt; ganz China; Herrschaft
天演论	tiān yǎn lùn	„Evolution and Ethics“ (Werk von Thomas Huxley, übersetzt von Yan Fu)
跳房子	tiào fáng zi	Hopscotch (Band aus Shanghai)
听众	tīng zhòng	(Zu-)Hörer; (Zu-)Hörerschaft; Auditorium
通俗	tōng sú	allgemein bekannt; populär; volkstümlich
通俗歌曲	tōng sú gē qǔ	„Popular Music“ (Zeitschrift)
通俗音乐	tōng sú yīn yuè	Populärmusik; populäre Musik
通州运河公园	tōng zhōu yùn hé gōng yuán	Tongzhou Canal Park, in Beijing
同桌的你	tóng zhuō de nǐ	You On The Same Table (Lied von Old Wolf)
童谣	tóng yáo	Kinderlied; Kinderreim
土豆网	tǔ dòu wǎng	Tudou (eine Internet-Plattform)
颓废	tuí fèi	Dekadenz; dekadent; verdorben; desolat
玩	wán	Wan; spielen; sich amüsieren; sich vergnügen; (unlautere Mittel) anwenden; verwenden; (auf unehrliche Weise) gebrauchen; etwas leicht nehmen; sich um etwas nicht scheren; genießen; bewundern; sich an etwas erfreuen; an etwas Spaß finden (oder haben)
万晓利	wàn xiǎo lì	Wan Xiaoli (1971-); Musiker
王娟	wáng juān	Wang Juan (____-); Musikerin
王洛宾	wáng luò bīn	Wang Luobin (1913-1996); Musiker

王胜男	wáng shèng nán	Wang Shengnan (1991); Musikerin
王朔	wáng shuò	Wang Shuo (1958-); Schriftsteller
王向荣	wáng xiàng róng	Wang Xiangrong (1952-); Musiker
王秀娟	wáng xiù juān	Wang Xiujuan (____-); Musikerin
王子颖	wáng zǐ yǐng	Wang Ziying (1983-); Musiker und Angestellter
惘闻	wǎng wén	Unknown (Band aus Dalian)
温岭	wēn lǐng	Wenling (Stadt in Zhejiang)
文化	wén huà	Kultur
文化大革命	wén huà dà gé mìng	die Große Kulturrevolution (1966-1976)
文化认同	wén huà rèn tóng	kulturelle Identität
文学的根	wén xué de gēn	„Die Wurzeln der Literatur“ (Artikel von Han Shaogong)
文艺	wén yì	Literatur und Kunst
我等就来唱山歌	wǒ děng jiù lái chàng shān gē	Let Us Sing Mountain Songs (Album und Lied von Labor Exchange)
我们都只是路过	wǒ men dōu zhǐ shì lù guò	We're All Just Passing (Album von Tang Xu)
乌鲁木齐	wū lǔ mù qí	Ürümqi (Stadt in Xinjiang)
无所谓性	wú suǒ wèi xìng	Gleichgültigkeit
吴承恩	wú chéng ēn	Wu Cheng'en (1500-1582); Schriftsteller
吴俊德	wú jùn dé	Wu Junde (1972-); Musiker
吴宁越	wú níng yuè	Wu Ningyue (____-); Musiker
吴吞	wú tūn	Wu Tun (____-); Musiker
吾尔开希·多莱提	wú ěr kāi xī duō lái tí	Wuer Kaixi bzw. Örkesh Dölet (1968-); Studentenanführer
五经	wǔ jīng	„Fünf Klassiker“ (von Konfuzius editierte Sammlung)
五四运动	wǔ sì yùn dòng	4. Mai-Bewegung (1919)
五一	wǔ yī	der 1. Mai; Tag der Arbeit
武器功能	wǔ qì gōng néng	Waffenfunktion
舞台	wǔ tái	Bühne; Arena
物质	wù zhì	Materie; Substanz; Stoff
西安	xī ān	Xi'an (Stadt in Shaanxi)
西北	xī běi	Nordwestchina; Nordwesten; nordwestlich
西北风	xī běi fēng	Nordwestwind
西北摇滚	xī běi yáo gǔn	Nordwest-Rock
西部歌王	xī bù gē wáng	Western Folk Song King (Bezeichnung für Wang Luobin)
西藏	xī zàng	Tibet
西天	xī tiān	Westhimmel; Paradies; Paradies im Westen; Indien; das Reine Land
西天音乐工作室	xī tiān yīn yuè gōng zuò shì	Western Paradise Music Workshop (Plattenfirma)

西游记	xī yóu jì	„Reise nach Westen“ (Roman von Wu Cheng'en)
嘻哈	xī hā	Hip Hop
细说往事	xì shuō wǎng shì	Recall The Past (Album und Lied von Little Juan)
下乡	xià xiāng	aufs Land gehen; auf Land verschickt werden; Landverschickung
夏台	xià tái	Shata (Lied von Wang Juan)
贤惠	xián huì	Rechtschaffenheit; tugendhaft; sittsam
贤良	xián liáng	Wise And Virtuous (Album und Lied von Su Yang)
冼星海	xiǎn xīng hǎi	Xian Xinghai (1905-1945); Musiker
现场酒吧	xiàn chǎng jiǔ bā	Live Bar, in Shanghai
现场演出	xiàn chǎng yǎn chū	Live-Konzert
相声	xiàng shēng	Xiangsheng; komischer bzw. humoristischer Dialog; Sketch
香港	xiāng gǎng	Xianggang bzw. Hong Kong
箱琴	xiāng qín	Westerngitarre
消失	xiāo shī	Vanish (Lied von Wild Children)
小河	xiǎo hé	Little He; Spitzname von He Guofeng
小姐	xiǎo jiě	Fräulein; junge Dame; Kellnerin; Hostess
小娟	xiǎo juān	Little Juan; Spitzname von Wang Xiujuan
小猛	xiǎo měng	Little Meng; Spitzname von ____r
小手鼓	xiǎo shǒu gǔ	Handtrommel; Tamburin
小索	xiǎo suǒ	Little Suo; Spitzname von ____
小舟	xiǎo zhōu	Little Zhou; Spitzname von ____
校园民谣	xiào yuán mín yáo	Campus Folk
辛亥革命	xīn hài gé mìng	Xinhai-Revolution (1911)
新蜂	xīn fēng	New Bees (Plattenfirma)
新疆	xīn jiāng	Xinjiang
新满洲国	xīn mǎn zhōu guó	Neue Mandschurei
新民谣运动	xīn mín yáo yùn dòng	neue Folkmusik-Bewegung (1997-)
新声运动	xīn shēng yùn dòng	New Sound-Bewegung (1997-)
新时期	xīn shí qī	das neue Zeitalter (1976-1989)
新鲜的花儿开	xīn xiān de huā er kāi	Fresh Flowers In Full Bloom (Lied von Su Yang)
信天游	xìn tiān yóu	Wanderlied
星巴克	xīng bā kè	Starbucks
星光现场	xīng guāng xiàn chǎng	Starlive, in Beijing
序曲	xù qǔ	Einleitung; intro; Vorspiel; Ouvertüre

玄奘	xuán zàng	Xuanzang (603-664); Mönch
旋律	xuán lǜ	Melodie
学潮运动	xué cháo yùn dòng	Schüler- oder Studentenrevolte; Schüler- oder Studentenaufbruch; Schulstreik
学问	xué wèn	Wissen; Kenntnisse
雪白的鸽子	xuě bái de gē zǐ	Snow White Dove (Lied von Zhu Zhonglu)
寻根	xún gēn	Wurzelsuche
寻根文学	xún gēn wén xué	Wurzelsuche-Literatur
寻根运动	xún gēn yùn dòng	Wurzelsuche-Bewegung (1985-)
呀	yā	Interjektion; Ya; Ah; Oh
延安	yán ān	Yan'an (Stadt in Shaanxi)
延安文艺座谈会上的讲话	yán ān wén yì zuò tán huì shàng de jiǎng huà	„Reden bei der Aussprache in Yanan über Literatur und Kunst“ (von Mao Zedong)
严复	yán fù	Yan Fu (1853-1921); Schriftsteller
颜峻	yán jùn	Yan Jun (1973-); Schriftsteller und Musiker
演出	yǎn chū	Konzert; Auftritt
秧歌	yāng gē	Sprösslingslieder; Yangge (ländlicher Volkstanz)
谣	yáo	Ballade; Lied; Gerücht; Gerede
谣言	yáo yán	Lüge; Gerücht; Gerede
摇滚	yáo gǔn	Rockmusik; Rock; Rock 'n' Roll
摇滚圈子	yáo gǔn quān zi	Rock-Szene
遥远	yáo yuǎn	In Distance (Album und Lied von Wang Juan)
遥远的地方	yáo yuǎn de dì fāng	Distant Place (Lied von Wild Children, Lied von Wang Luobin)
野孩子	yě hái zi	Wild Children (Band aus Gansu sowie Album und Lied von Wild Children)
业余歌星	yè yú gē xīng	Hobbysänger
一个儿童的共产主义梦想	yī gè ér tóng de gòng chǎn zhǔ yì mèng xiǎng	A Child's Dream About Communism (Lied von Zhou Yunpeng)
一个人的交响：现场即兴作品	yī gè rén de jiāo xiǎng: xiàn chǎng jí xìng zuò pǐn	One Man's Orchestra: Live Improvisations (Album von Little He)
一无所有	yī wú suǒ yǒu	I Have Nothing (Lied von Cui Jian)
伊犁哈萨克自治州	yī lí hā sà kè zì zhì zhōu	Kasachische Autonome Bezirk Ili
依奇克里克	yī qí kè lǐ kè	Yiqikelike (Stadt in Xinjiang)
艺名	yì míng	Künstlernamen
意象	yì xiàng	Allegorie; Bild; bildliche Darstellung
音乐	yīn yuè	Musik

音乐节	yīn yuè jié	Musikfestival; Festival
音乐学	yīn yuè xué	Musikwissenschaft
音乐学家	yīn yuè xué jiā	Musikwissenschaftler
音乐学院	yīn yuè xué yuàn	Konservatorium; Hochschule für Musik
银川	yín chuān	Yinchuan (Stadt in Ningxia)
娱乐	yú lè	Vergnügen; sich vergnügen; sich amüsieren
娱乐功能	yú lè gōng néng	Unterhaltungsfunktion
雨水浇花	yǔ shuǐ jiāo huā	Rain For Flowers (Lied von Little Juan)
玉树	yù shù	Yushu (Stadt in Qinghai)
玉树义演	yù shù yì yǎn	Yushu Charity Concert (Benefizkonzert von Wu Junde und Zhang Weiwei)
育音堂	yù yīn táng	Yuyintang, in Shanghai
原生态	yuán shēng tài	Original; akustisch; primitiv; unplugged
原声贝斯	yuán shēng bèi sī	Akustikbass
远行	yuǎn xíng	Long Journey (Album und Lied von Zhang Quan)
乐府	yuè fǔ	Yuefu; amtliches Konservatorium in der Han-Dynastie in dem Volkslieder und Balladen vertont und gesammelt wurden; lyrisches Genre der Volkslieder und Balladen im Yuefu-Stil
乐记	yuè jì	„Annalen der Musik“ (Werk über Musikästhetik der Konfuzianer)
乐经	yuè jīng	„Buch der Musik“ (Teil der Fünf Klassiker)
粤语流行音乐	yuè yǔ liú xíng yīn yuè	Canto-Pop; Popmusik in Kantonesisch
云梦	yún mèng	Yunmeng (Stadt in Hubei)
藏传佛教	zàng chuán fó jiào	tibetischer Buddhismus; Lamaismus
藏酷酒吧	zàng kù jiǔ bā	The Loft, in Beijing
藏酷酒吧现场	zàng kù jiǔ bā xiàn chǎng	In The Loft (Album von Wild Children)
早知道	zǎo zhī dào	Known Earlier (Lied von Wild Children)
张楚	zhāng chǔ	Zhang Chu (1968-); Musiker
张浅潜	zhāng qiǎn qián	Zhang Qianqian (____-); Musikerin
张佺	zhāng quán	Zhang Quan (1968-); Musiker
张玮玮	zhāng wěi wěi	Zhang Weiwei (1976-); Musiker
张智	zhāng zhì	Zhang Zhi (1972-); Musiker
这一切没有想象的那么糟	zhè yí qiè méi yǒu xiǎng xiàng de nà me zāo	It's Not As Bad As You've Imagined (Album und Lied von Wan Xiaoli)
浙江	zhè jiāng	Zhejiang
真实	zhēn shí	Ehrlichkeit; Authentizität; wahrhaft; aufrichtig; wirklich; wahr; authentisch
正歌	zhèng gē	Strophe; verse
郑钧	zhèng jūn	Zheng Jun (1967-); Musiker

知识	zhī shi	Wissen; Kenntnis; Wissenschaft und Kultur betreffend; intellektuell
织毛衣	zhī máo yī	Knit A Sweater (Lied von Zhang Weiwei)
只有到那时	zhǐ yǒu dào nà shí	Only Then (Lied von Wu Junde)
制造	zhì zào	Produktion; fabrizieren; produzieren; erzeugen; herstellen; schaffen; hervorrufen; herbeiführen; stiften; bereiten
制作	zhì zuò	Produktion; herstellen; machen; fabrizieren; produzieren; erzeugen
中国唱片总公司	zhōng guó chàng piàn zǒng gōng sī	China Record Corporation (Plattenfirma)
中国当代民谣音乐	zhōng guó dāng dài mín yáo yīn yuè	Zeitgenössische Chinesische Folkmusik
中国孩子	zhōng guó hái zi	Chinese Kids (Album und Lied von Zhou Yunpeng)
中国流行	zhōng guó liú xíng	C-Pop; Popmusik aus China
中国民族化摇滚	zhōng guó mín zú huà yáo gǔn	sinisierte Rockmusik
中国特色	zhōng guó tè sè	chinesische Eigenheit; chinesische Charakteristik; chinesische Prägung
中国摇滚手册	zhōng guó yáo gǔn shǒu cè	„Encyclopedia of China Rock&Roll“ (Werk von Li Hongjie)
中国摇滚之父	zhōng guó yáo gǔn zhī fù	Vater der chinesischen Rockmusik (Bezeichnung für Cui Jian)
中国音乐家音像出版社	zhōng guó yīn yuè jiā yīn xiàng chū bǎn shè	China Musicians Audiovisual Press (Plattenfirma)
中国原生态民歌演唱家系列 (二) 西北花儿王	zhōng guó yuán shēng tài mín gē yǎn chàng jiā xì liè (èr) xī běi huā er wáng	Chinese Original Folk Singers Series (2) King Of Northwestern Huaer (Album von Zhu Zhonglu)
中国原生态民歌演唱家系列 (一) 陕北歌王	zhōng guó yuán shēng tài mín gē yǎn chàng jiā xì liè (yī) shǎn běi gē wáng	Chinese Original Folk Singers Series (1) Song King Of Northern Shaanxi (Album von Wang Xiangrong)
中国中心主义	zhōng guó zhōng xīn zhǔ yì	Sinozentrismus
中文流行	zhōng wén liú xíng yīn yuè	C-Pop; Popmusik aus China
钟永丰	zhōng yǒng fēng	Zhong Yongfeng (1964-); Musiker
周胜军	zhōu shèng jūn	Zhou Shengjun (1974-); Musiker
周云蓬	zhōu yún péng	Zhou Yunpeng (1970-); Musiker
周作人	zhōu zuò rén	Zhou Zuoren (1885-1967); Schriftsteller
咒语	zhòu yǔ	Incantation (Album und Lied von Wild Children)

朱芳琼	zhū fāng qióng	Zhu Fangqiong (1971-); Musiker
朱仲禄	zhū zhòng lù	Zhu Zhonglu (1922-); Musiker
诸葛亮	zhū gě liàng	Zhuge Liang (181-234); Politiker und Stratege
主歌	zhǔ gē	Strophe; verse
主观	zhǔ guān	Subjektivität; subjektiv
主流	zhǔ liú	Mainstream; Hauptstrom; Hauptfluss; Haupttendenz
主体	zhǔ tǐ	Subjektivität; Subjekt; Hauptteil
庄子	zhuāng zi	Zhuangzi (349 v. Chr.-286 v. Chr.); Philosoph
自然	zì rán	Natürlichkeit; Selbstverständlichkeit; Eigentlichkeit; natürlich; ungezwungen; ungekünstelt; automatisch; von sich selbst; auf natürlichem Wege; dem Lauf der Dinge gemäß
自信	zì xìn	Selbstvertrauen; Selbstsicherheit
自由	zì yóu	Freiheit; frei; ungehindert; nach Belieben
自由音乐	zì yóu yīn yuè	„Freedom Music“ (Zeitschrift)
走过来, 走过去	zǒu guò lái, zǒu guò qù	Go Here, Go There (Album und Lied von Wan Xiaoli)
走了	zǒu le	Gone (Lied von Wild Children)
走西口	zǒu xī kǒu	Heading For The West Gate (Lied von Wang Xiangrong)
作曲	zuò qǔ	Komposition; komponieren; Musik schreiben

Tabellarischer Lebenslauf

Lukas Kirschner, Bakk. phil.,
geb. am 16. Okt. 1983 in Innsbruck,
wohnhaft in 6532 Ladis, Lochgasse 6.
0043 650 416 9177
lukas.kirschner@gmail.com

Schulausbildung

Sep. 1994 – Jun. 2002: Realgymnasium Landeck, sozioökonomischer Zweig

Studienverlauf an der Universität Wien

seit Okt. 2008: Masterstudium Sinologie
seit Okt. 2007: Diplomstudium Musikwissenschaft
Okt. 2004 – Jul. 2008: Bakkalaureatsstudium Sinologie

Auslandsaufenthalte

Apr. 2010 – Mai. 2010: Forschungsaufenthalt im Rahmen der Masterarbeit in China;
KWA-Programm der Universität Wien
Sep. 2006 – Jul. 2007: Sprachkurse und „Kulturklasse“ an der Fudan-Universität
Shanghai; Auslandszuschuss der Studienbeihilfenbehörde
Sep. 2005 – Jul. 2006: Sprachkurse an der Fudan-Universität Shanghai; Joint-Study
Programm der Universität Wien
Mär. 2003 – Jän. 2004: Sprachkurse an der Universität Qiqihar

Tätigkeiten

Dez. 2009 – Okt. 2010: Aufbau der „Kirschner Collection of Contemporary Chinese
Music“ (KCCCM) am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien;
Übersetzung und Dokumentation der Metadaten
Feb. 2003 – Mär. 2004: Auslands-Zivildienst (Englisch-Unterricht) in der Hermann-
Gmeiner-Schule an der Universität Qiqihar

Zusammenfassung

Bei der „Zeitgenössischen Chinesischen Folkmusik“ handelt es sich um eine Musikrichtung, die vorwiegend im urbanen Umfeld aufgeführt wird. Die Folkmusik bezieht ihre Einflüsse einerseits aus der chinesischen Rockmusik, wie sie seit den frühen 1990ern entstanden ist, andererseits ebenso aus folkloristischen Traditionen des ländlichen Chinas. Eine weitere These stellt eben diese Folkmusik in die Tradition der Wurzelsuche-Bewegung, einer vornehmlich literarischen Bewegung der 1980er, in der nach der eigenen, chinesischen Identität gesucht wurde. Die Bewegung konnte durch die Ereignisse 1989 nicht zum Erfolg geführt werden, und so wird hier argumentiert, dass die heutige Folkmusik eine inhaltliche Weiterführung bzw. Neuauflage dieser Wurzelsuche ist. Diese Hypothesen werden im Laufe dieser Arbeit mit Hilfe von qualitativer Inhaltsanalyse der Liedertexte und der musikalischen Ausdrucksmittel geprüft.

Circa 40 Liedertexte chinesischer Folkmusiker werden übersetzt, analysiert und interpretiert. Neben diesem Kernteil der Arbeit wurden im Rahmen von Feldforschungen in China Interviews durchgeführt und Konzerte besucht, die eine weitere, wichtige Primärquelle lieferten, die hier analysiert und in das Licht des Forschungsvorhaben gerückt wird. Auch ein Blick auf die Musiker selbst und die musikalische Praxis gibt mehr Aufschluss über die Beschaffenheit der Folkmusik-Szene und der sogenannten Folk-Mythologie.

Die Schlussfolgerung, die unter Verwendung der soeben vorgestellten Methoden und auf Grundlage kulturwissenschaftlicher Theorien gezogen werden konnte, verifizierte die angestellten Hypothesen. Folkmusik entstand aus einem Bedürfnis, sich seiner eigenen Kultur bewusst zu werden und sie aktiv weiter zu führen, auch wenn die „eigene Kultur“ von den Akteuren sehr großzügig aufgefasst wird. Weiters befindet sich Folkmusik eindeutig im Spannungsfeld zwischen Rock- und Volksmusik, zumindest versuchen sich die Folkmusiker dort zu positionieren. Die damit aufgeworfenen Fragen nach Authentizität stellt die Folkmusik in einen globalen Diskurs, in dem die Frage nach „Kultur“ an sich immer schwieriger zu beantworten ist.

Abstract

“Contemporary Chinese Folkmusic” is a predominantly urban style of music. On the one hand, Folkmusic gets its influences from Chinese rock music, which emerged in the early 1990s; on the other hand it draws from folkloristic traditions of rural China. Another assumption puts this Folkmusic within the traditions of the Root-Seeking Movement, a primarily literary movement in the 1980s, in which a distinct Chinese identity was sought after. However, due to the incident in 1989, the movement was brought to a halt and the goal could not be achieved. Therefore, the second assumption in this thesis is, that contemporary Folkmusic is with respect to content both a continuation and a remake of the Root-Seeking Movement. These hypotheses are scrutinized by means of qualitative content analysis of song lyrics and musical means of expression.

Approximately 40 song lyrics by Chinese folk musicians are translated, analyzed and interpreted. Besides this core part of the thesis, the results of the conducted field research in China – interviews and concerts, another important primary source – are analyzed and viewed in light of the research project. A glance at the musicians themselves as well as the musical code of practice sheds more light on the Folkmusic scene and the so-called “Folk Mythology.”

The conclusion, drawn by application of the aforementioned methods on the basis of theories from the field of cultural studies, has led to a verification of the introduced hypotheses. Folkmusic tries to satisfy the need, to actively and consciously know and live one’s own culture, although the concept of “own culture” is considered very liberal by the participating individuals. Furthermore, urban folk music is clearly within the creative tension between rock music and traditional, folkloristic music; at least the musicians try to position themselves within it. The question of authenticity arises, and puts Folkmusic in a global context, in which it becomes continuously harder to answer the question of “culture” itself.

概括

“中国当代民谣音乐”是一种以城市环境为背景的流行音乐风格。一方面它受到中国90年代初期中国摇滚的影响，另一方面也吸收了中国传统民间音乐的精华。由于1989年的学潮运动使产生于80年代初的寻求中国身份的寻根文学经历了一个停滞期，所以本论文认为：今天的民谣音乐是寻根运动的延续，并且还赋予了新的表现形式。

本论文是通过分析歌词的意义和音乐的形式来检验这个论点的。论文的核心部分是翻译、分析、解释大约40首中国民谣音乐家的作品，此外实地考察也是对本论点的重要支撑，在中国实地考察期间参加了大小各类演出并采访了十几位民谣音乐家，这样可以更深入的了解中国民谣圈和他们所谓的“民谣虚构”。

在使用科学的方法和文化研究理论的基础上，本论文得出的结论证实论点的正确性。民谣音乐是为了想要认识和体味自己的文化这个需求而形成的，尽管“自己的文化”对于民谣圈子里的人们是一个广泛的概念。不过圈子里的音乐家们认为民谣音乐是摇滚和民间音乐二者结合的产物。把中国民谣音乐放到全世界背景下，一个什么是“文化”这个问题越来越难以回答。