



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Gemeinsam Rote Lieder Singen – Propagandamusik zum
100. Jubiläum der Gründung der Kommunistischen Partei
Chinas“

verfasst von / submitted by

Stefan Wackerlig, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Sinologie / Chinese Studies

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr.
Susanne Weigelin-Schwiedrzik

ABSTRACT (DEUTSCH)

Die Feierlichkeiten rund um das 100. Jubiläum der Gründung der Kommunistischen Partei Chinas im Jahr 2021 umfassten unzählige Veranstaltungen, bei denen politische Lieder gesungen wurden. Das Singen solcher Lieder, die seit den 1980er-Jahren als „Rote Lieder“ bezeichnet werden, kann im chinesischen Kontext auf eine Traditionslinie zurückblicken, die ähnlich alt wie die Kommunistische Partei Chinas selbst ist. Diese Arbeit beschäftigt sich anhand der Textanalyse einer Sammlung von 113 Liedern mit dem Repertoire Roter Lieder im 21. Jahrhundert. Die Lieder entstammen der Aktion „Gemeinsam Rote Lieder Singen“, in der von der Shandonger Zeitung *Dazhong Ribao* im Vorfeld des Parteigründungsjubiläums Musikvideos gesammelt und auf der Webseite der Zeitung veröffentlicht wurden. Mithilfe der Grounded Theory wurde eine aus acht inhaltlichen Kategorien bestehende Taxonomie des Datensatzes entworfen, die aus den sechs Kategorien umfassenden klassischen Roten Liedern, die bereits vor Reform- und Öffnung gesungen wurden, und den zwei Kategorien umfassenden neueren Roten Liedern besteht. Die Inhalte der neueren Roten Lieder orientieren sich dabei an den Vorgaben rezenterer Propagandabegriffe wie „Main Melody“ und *Zhengnengliang*, durch die eine subtilere Form der Propaganda möglich wurde. In der Analyse der Kategorien zeigt sich, dass die Konstruktion von Nationalismus einerseits und der Einfluss noch lebender Erinnerungsträger:innen andererseits wichtige Faktoren für die Zusammensetzung des Repertoires Roter Lieder im 21. Jahrhundert darstellen.

ABSTRACT (ENGLISCH)

The celebrations around the 100th anniversary of the founding of the People's Republic of China in 2021 comprised a multitude of events that included the performance of political songs. Singing such songs, which are known under the name of "Red Songs" since the 1980s, has a rich tradition dating back almost to the time of the founding of the Communist Party of China itself. This thesis engages with the repertoire of Red Songs in the 21st century by analysing the lyrics of a collection of 113 songs published online in form of music videos as part of the campaign "Singing Red Songs Together" by the Shandong-based newspaper *Dazhong Ribao* in the run-up to the anniversary of the founding of the party. Using Grounded Theory, a taxonomy consisting of eight categories, based on the contents of the lyrics of the songs was established. The songs of six of those categories are considered classic Red Songs, which were already sung before reform and opening-up, whereas the songs of two categories are considered new Red Songs. New Red Songs follow the principles laid out by the propaganda concepts of "Main Melody" and *Zhengnengliang* which allowed for more subtle forms of propaganda. The analysis of the categories shows that the construction of nationalism on the one hand and the influence of living bearers of memory on the other hand are crucial factors in determining which songs are part of the repertoire of Red Songs in the 21st century.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG.....	1
2.	BEGRIFFSDEFINITIONEN.....	4
2.1.	ALS ROTE LIEDER ROT WURDEN – ZUR BEGRIFFSENTSTEHUNG	5
2.2.	ROTE LIEDER, BEVOR SIE ROT WAREN – „NEUE LIEDER DES SCHLACHTFELDES“	9
2.3.	MAIN MELODY.....	13
2.3.1.	<i>Jiang Zemin über Main Melody</i>	14
2.3.2.	<i>Main-Melody-Film</i>	17
2.3.3.	<i>Main-Melody-Musik</i>	18
3.	ROTE LIEDER IM 21. JAHRHUNDERT	23
3.1.	ROTE LIEDER IM FERNSEHEN	23
3.2.	„ROTE LIEDER SINGEN“ IN BO XILAI'S CHONGQING	28
3.3.	ROTE LIEDER UNTER XI JINPING.....	36
3.3.1.	<i>Main Melody und Zhengnengliang</i>	36
3.3.2.	<i>Lieder der Kulturrevolution?</i>	43
4.	METHODE: GROUNDED THEORY.....	46
4.1.	THEORIEBEGRIFF	46
4.2.	KODIEREN UND STÄNDIGES VERGLEICHEN	48
4.3.	MEMOS UND DIAGRAMME	50
4.4.	THEORETISCHES SAMPLING UND DATENSAMMLUNG.....	52
4.5.	THEORETISCHE SÄTTIGUNG	53
4.6.	THEORETISCHE SENSIBILITÄT	53
5.	DATENSATZ.....	55
6.	KATEGORISIERUNG UND ANALYSE	59
6.1.	KLASSISCHE ROTE LIEDER.....	59
6.1.1.	<i>Die Partei preisende Lieder</i>	59
6.1.2.	<i>Kangzhan-Lieder</i>	62
6.1.3.	<i>Lieder mit lokalen Bezügen</i>	65
6.1.4.	<i>Das Vaterland preisende Lieder</i>	66
6.1.5.	<i>Lieder der Berufsstände</i>	71
6.1.6.	<i>Mao Zedong preisende Lieder</i>	72
6.2.	NEUERE ROTE LIEDER	75
6.2.1.	<i>Main-Melody-Lieder</i>	75
6.2.2.	<i>Zhengnengliang-Lieder</i>	82
7.	DISKUSSION UND INTERPRETATION	92
8.	CONCLUSIO	103
9.	LITERATUR	110

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: 18 Kategorien Roter Lieder aus <i>Zhongguo Honggehui</i> (Wu 2009).....	25
Tabelle 2: Die zehn am häufigsten gesungenen Lieder aus <i>Hongge Dajia Chang</i>	57
Tabelle 3: Pole des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses (Assmann 2007, 56).....	93

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Häufigkeit distinkter Lieder in <i>Hongge Dajia Chang</i> nach Jahrzehnt	56
Abbildung 2: Häufigkeit der in <i>Hongge Dajia Chang</i> gesungenen Lieder nach Jahrzehnt inkl. Mehrfachnennungen	57

1. EINLEITUNG

Im Jahr 2021 fanden anlässlich des hundertsten Jubiläums der Gründung der Kommunistischen Partei Chinas (fortan KPCh) unzählige Veranstaltungen statt. Dabei wurden nicht nur am 1. Juli 2021 bei der offiziellen Zeremonie am Tian'anmen Platz im Herzen Beijings einige die Partei und das Land lobende Lieder gesungen, bereits im Vorfeld gab es verschiedenste Aktionen zum musikalischen Begehen der Feierlichkeiten. Eine dieser Aktionen war „Gemeinsam Rote Lieder Singen“ 红歌大家唱 (fortan auch *Hongge Dajia Chang*) der Shandonger Zeitung *Dazhong Ribao* 大众日报, im Rahmen derer verschiedenste Organisationen dazu aufgerufen wurden Videos, in denen Rote Lieder gesungen werden, einzureichen (K. Liang und Li 2021). Diese Videos wurden danach auf der Webseite der Zeitung veröffentlicht und stellen die Datengrundlage dieser Arbeit dar.

Der Schirmbegriff der Roten Lieder wird seit Ende der 1980er-Jahre verwendet, um politische Lieder der KPCh zu beschreiben und kann auf eine Traditionslinie zurückblicken, die ähnlich alt ist wie die Partei selbst und sich weiterhin konstant im Wandel befindet. Trotz der steten Veränderungen des Begriffs der Roten Lieder und der damit einhergehenden regen Forschungstätigkeit wird nur selten auf das Repertoire der Roten Lieder eingegangen und viele der getätigten Kategorisierungsversuche erweisen sich als wenig zufriedenstellend. So übernimmt Q. Wang (2012) die Kategorien einer Anthologie Roter Lieder, oder Qian (2014) unterscheidet lediglich, ob die Lieder seines Datensatzes Rote Lieder sind oder nicht und ob diese vor oder erst seit dem Beginn von Reform und Öffnung verfasst wurden. Diese Arbeit setzt hier an und beantwortet die Forschungsfrage „Wie können die in *Hongge Dajia Chang* vorgetragenen Lieder kategorisiert werden?“, indem ein Kategorisierungsvorschlag angeboten wird, der über das Erscheinungsjahr der Lieder hinausgeht und sich nach inhaltlichen Kriterien richtet. Ziel dieser Arbeit soll es also nicht sein, eine Definition von Roten Liedern zu entwickeln, die danach auf einen Datensatz angewendet wird, wie es etwa bei Qian (2014) geschieht, sondern von einer Sammlung von Liedern ausgehend zu analysieren, welche Lieder im Jahr 2021 als Rote Lieder gesehen werden.

Im 21. Jahrhundert wurde das Singen Roter Lieder aufgrund der Kampagne „Rote Lieder Singen“ 唱红歌 des damaligen Chongqinger Parteichefs Bo Xilai 薄熙来 zu einem kontrovers diskutierten Thema. Die Kritik an der Kampagne innerhalb und außerhalb Chinas, sowie sogar

innerhalb der KPCh, bestand in erster Linie aus Vorwürfen, dass in der Kampagne Lieder aus der Kulturrevolution gesungen wurden und Bo Xilai daher die Rückkehr der Politik der Kulturrevolution im Sinne haben müsse. Rezente Forschung zeigt jedoch, dass in der Kampagne tunlichst darauf geachtet wurde, dass in offiziellen Kontexten keine Lieder mit Konnotationen zur Kulturrevolution gesungen wurden (Mei 2017a, 80–81). Nachdem Bo Xilai in Ungnade gefallen war und seine politische Karriere vor dem Führungswechsel der KPCh im Zuge des 18. Parteitags im Jahr 2012 endete, wurde es zunächst auch um das Singen Roter Lieder ruhiger, bevor Teile des sogenannten Chongqing-Modells ihren Weg in die Politik von Xi Jinping 习近平 fanden und somit auch vermehrt wieder Rote Lieder gesungen wurden (G. Yang 2016, 178–79; Y. Zhang 2020, 38–39). Während unter Bo Xilai also darauf geachtet wurde, Konnotationen zur Kulturrevolution aktiv aus dem Weg zu gehen (Mei 2017a, 80–81), fand im Jahr 2016 mit Xi Jinping als Generalsekretär der Partei in der Großen Halle des Volkes eine Veranstaltung zum 50. Jubiläum des Beginns der Kulturrevolution statt, dessen Programm ausgiebiges Singen Roter Lieder beinhaltete und zu kontroversen Diskussionen bezüglich der Evaluierung der Kulturrevolution im China des 21. Jahrhunderts führte. In der Forschung zu den Diskussionen um die Bewertung der Kulturrevolution und der Erinnerung an diese zeigt sich, dass sich im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts mehr Spielraum für Meinungen abseits der kompletten Ablehnung der Kulturrevolution entwickeln konnte (G. Yang 2016, 201; Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a; 2016b). Daraus leitet sich die Hypothese ab, dass sich dies auch im Jahre 2021 in *Hongge Dajia Chang* abbilden könnte, sollten Lieder mit klaren Konnotationen zur Kulturrevolution Teil der Kampagne sein. Inwiefern und ob sich diese Tendenzen tatsächlich in *Hongge Dajia Chang* widerspiegeln, wird durch die Beantwortung der Frage „Wie und weshalb hat sich das Repertoire Roter Lieder in Bezug auf die in der Arbeit entwickelten Kategorien im 21. Jahrhundert verändert?“ nachgegangen, die die zweite Forschungsfrage dieser Arbeit darstellt. Ebenso wird durch die Beschäftigung mit dieser Frage der Einfluss neuerer Propagandavorgaben und einer veränderten Medienlandschaft analysiert.

Um nachvollziehen zu können, welche Traditionslinien der Begriff der Roten Lieder umfasst, wird in **Kapitel 2** der Entstehung des Begriffs nachgegangen (Kapitel 2.1) und festgehalten, was zur Zeit der Begriffsentstehung als Rotes Lied galt (Kapitel 2.2). Danach wird auf die politischen Vorgaben und die ersten Veränderungen des Begriffs in der Zeit nach der Prägung des Begriffs in den letzten 25 Jahren des 20. Jahrhunderts eingegangen (Kapitel 2.3).

In **Kapitel 3** werden zuerst die Veränderungen in der Rezeption des Begriffs der Roten Musik durch die veränderte Medienlandschaft des 21. Jahrhunderts, mit Fokus auf die Rolle des Fernsehens, beschrieben (Kapitel 3.1), bevor die kontroverse Kampagne des „Rote Lieder Singens“ unter dem Parteichef der Stadt Chongqing Bo Xilai (Kapitel 3.2.) diskutiert wird. Daraufhin wird auf die Weiterentwicklung des Begriffs der Roten Lieder nach dem Ende von Bo Xilais politischer Karriere und unter Xi Jinping als Generalsekretär eingegangen (Kapitel 3.3).

Das **Kapitel 4** widmet sich der Methode der Grounded Theory (Glaser und Strauss 2006), die verwendet wurde, um den Datensatz aus *Hongge Dajia Chang*, der in **Kapitel 5** genauer beschrieben wird, zu erschließen und zu analysieren.

Kapitel 6 beschreibt die mittels der Grounded Theory erarbeiteten Kategorien von Roten Liedern, die einerseits aus Klassische Rote Liedern (Kapitel 6.1) und andererseits Neuere Rote Liedern (Kapitel 6.2) bestehen. Jede Kategorie wird anhand der Analyse und Interpretation von Liedtexten diskutiert.

In **Kapitel 7** werden die im vorhergehenden Kapitel entwickelten Kategorien anhand der Theorien von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis (Assmann 2005; 2007; 2011) analysiert, sowie die Rolle von Nationalismus und Nostalgie bei der Veränderung des Repertoires Roter Lieder diskutiert.

Die Conclusio in **Kapitel 8** fasst die Ergebnisse der Arbeit zusammen und bietet einen Ausblick auf potenzielle zukünftige Forschungsfelder.

2. BEGRIFFSDEFINITIONEN

Das Singen politischer Lieder hat im modernen China eine lange Tradition und im Laufe der Zeit wurden verschiedenste Begriffe wie Massenlieder 群众歌曲, Revolutionäre Lieder 革命歌曲, oder Patriotische Lieder 爱国歌曲 verwendet, um die Lieder zu beschreiben. Erst im späten 20. Jahrhundert wurde die für diese Arbeit titelgebende Bezeichnung der „Roten Lieder“ 红歌 als Sammelbegriff für politische Lieder der KPCh geprägt. Die Farbe Rot hatte bereits im vordynastischen China positive Konnotationen und galt als Farbe, die hohen Status und Unsterblichkeit symbolisiert¹ (Wei 2022). Auch später, im dynastischen China, galt Rot als die Farbe des Glücks und der Freude. Heute noch findet man die Farbe Rot in dieser Bedeutung wieder, etwa in Form von roten Laternen, roten Kuverts, in denen sich Geldgeschenke befinden, oder als den wichtigsten Farbton bei der Dekoration von Hochzeiten und anderen Festlichkeiten. Hochzeiten selbst werden sogar als „rote freudige Angelegenheit“ 红喜事 bezeichnet und auch in vielen anderen chinesischen Wörtern lassen sich die positiven Konnotationen der Farbe Rot erkennen. Vokabeln, die „Glück haben“ oder „Popularität erlangen“ bedeuten oder die Verteilung von Profiten beschreiben, beinhalten das Zeichen *Hong* 红. Mit dem Aufstieg der KPCh wurden diese positiven Konnotationen der Farbe Rot mit dem Kommunismus verknüpft. Bereits in den 1920er Jahren wurde von der KPCh so etwa die „Rote Armee“ 红军 gegründet und von „Roter Politischer Macht“ 红色政权 gesprochen. Rot wurde somit in China zur Farbe der kommunistischen Revolution (Dou 2007; Jian 2003). Nach der Ausrufung der Volksrepublik China (fortan VRCh) war Rot nicht mehr nur die Farbe der Partei, sondern von da an auch die dominante Farbe der Insignien des Staates. In erster Linie ist es jedoch die Verbindung des Roten mit der KPCh, die Ende des 20. Jahrhunderts dazu führte, dass sich der Begriff der Roten Lieder entwickelte.

Als erster Vorläufer der späteren Roten Lieder können die Schulklassenlieder 学堂歌曲 gesehen werden, die Anfang des 20. Jahrhunderts von in Japan ausgebildeten Musiker:innen verfasst wurden. Sie sollten Schüler:innen dazu ermutigen, dem gesellschaftlichen Fortschritt durch Arbeit und Fleiß behilflich zu sein (Ho 2006, 439). Zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren bediente sich die KPCh beim Versuch, ihre Anhängerschaft zu vergrößern, politischer Lieder (Ho 2006, 440;

¹ Im China vor der Qin-Zeit wurde für die Farbe Rot jedoch das Zeichen *Chi* 赤 und nicht etwa wie im modernen China *Hong* 红 verwendet (Wei 2022).

Hung 1996). Dabei entstanden in den 1920er- und 1930er-Jahren von kommunistischer Seite Protestlieder gegen die japanische Aggression im zweiten Sino-Japanischen Krieg, die *Kangzhan*-Lieder 抗战歌曲 (Howard 2015). Einige dieser Lieder gelangten unter anderem auch als Teil von Soundtracks politischer Filme zu großer Bekanntheit – so auch der „Marsch der Freiwilligen“ 义勇军进行曲, der später zur Nationalhymne der Volksrepublik China werden sollte (Ho 2006, 440; Hung 1996). Auch nach der Ausrufung der VRCh blieb Musik ein wichtiges Mittel der Propaganda, und erfuhr in dieser Funktion in der Kulturrevolution ihren Höhepunkt (Ho 2006, 442–43). Wie diese Musiken, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts in China entstanden sind, zu „Roten Liedern“ wurden, wird im folgenden Kapitel beschrieben.

2.1. Als Rote Lieder rot wurden – Zur Begriffsentstehung

Der Begriff der „Roten Lieder“ kam erst Ende der 1980er-, Anfang der 1990er-Jahre auf, als eine Reihe von Alben mit Titeln wie „Rote Sonne“ 红太阳 oder „Rote Klassiker“ 红色经典 große Erfolge in der VRCh verzeichnen konnten (Zhou 2012, 26–27). Das Albumcover der „Roten Sonne“, zeigt das Antlitz Mao Zedongs innerhalb eines goldenen, die Sonne symbolisierenden Kreises über dem Tor des himmlischen Friedens in Beijing. Sowohl das Tor als auch der Himmel sind in der Farbe Rot gehalten und lassen schon erahnen, welche Art von Liedern sich auf dem Album befinden mögen: Die Alben bestehen aus bekannten und beliebten politischen Liedern der Mao-Ära, was Lee treffend mit „Wenn Mao auf dem Cover ist, bekommt man auch Mao“² (Lee 1995, 99) kommentiert. Mittler führt dafür gar den Begriff „MaoMusic“ ein (Mittler 2012, 99). Die maßgebliche Neuerung des Albums war jedoch nicht der Rückgriff auf Liedgut aus der Mao-Ära, sondern die Arrangements im Stile von damals in der VRCh neuartiger Populärmusik (Zhou 2012, 26–27; Lee 1995, 99; Mittler 2012, 106). Innerhalb weniger Monate nach der Veröffentlichung von „Rote Sonne“ wurden bereits eine Million Kopien verkauft, bis 1993 waren es schon 14 Millionen, wobei der Erfolg der „Roten Sonne“ als Teil eines nicht nur Musik umfassenden Mao-Hypes gesehen werden muss. Zeitgleich wurden etwa verschiedenste Objekte mit Maos Antlitz in Massen produziert und verkauft oder seine gesammelten Werke neu aufgelegt und vertrieben (Baranovitch 2003, 49). Die Sammlung der „Roten Sonne“ erfreut sich auch im 21.

² Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

Jahrhundert weiterhin an Beliebtheit: Bis zum Jahr 2008 wurden 80 Millionen Tonträger verkauft (Mittler 2012, 106).

Die Musik der „Roten Sonne“ war ein Kind ihrer Zeit, deren Produktion erst durch die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten der Reform- und Öffnungszeit möglich wurde. Niedrigere Hürden für die Einreise in die VRCh hatten zur Folge, dass immer mehr kulturelle Produkte von außerhalb der Grenzen der VRCh ihren Weg in selbige fanden. Populäre Musik betreffend waren es Ende der 1970er-Jahre in erster Linie Kompaktkassetten aus Hong Kong und Taiwan, die aus den beiden Regionen in großem Stile nach Festlandchina gelangten. Die Kassetten enthielten hauptsächlich Popmusik aus Hong Kong und Taiwan (Baranovitch 2003, 10–12), für die sich in der VRCh der Begriff der *Gangtai*-Musik etablierte, der sich aus den Mandarin-Chinesischen Worten für Hong Kong (*Xianggang* 香港), und Taiwan 台湾 zusammensetzt.

Der taiwanesischen Sängerin Deng Lijun 邓丽君 gelang es als erster *Gangtai*-Sängerin, Popstarstatus in der VRCh zu erlangen. Die Lieder Dengs können aufgrund ihres offenen Thematisierens von heterosexueller Liebe aus individueller Perspektive als Antithese zu vielen offiziell sanktionierten politischen Liedern, die seit der Gründung der VRCh im Jahre 1949 gefördert wurden, gesehen werden. Die Liebesbekundungen in den Texten solcher Lieder spielten sich für gewöhnlich nicht zwischen Mann und Frau ab, sondern galten der Partei, Mao Zedong oder dem Sozialismus und Kommunismus (Baranovitch 2003, 10–11; Gold 1993, 913–14)³. Der Umstand, dass in ihren Texten romantische Liebe im Mittelpunkt stand, war laut Baranovitch der Hauptgrund für den Erfolg der Musik Dengs, deren rasante Verbreitung in der VRCh sich verhielt „wie ein trockenes Feld, in das ein Zündholz geworfen wurde“⁴ (Baranovitch 2003, 12)⁵. Der Erfolg der Musik ergab sich jedoch nicht ausschließlich aus den Inhalten der Lieder, vielmehr spielten auch die Arrangements, die meist aus ‚westlicher‘ Instrumentierung in Form von elektrischen Bässen und Gitarren, Keyboards, Schlagzeugen und Schlagzeugcomputern bestanden, in seltenen Fällen aber auch traditionelle chinesische Instrumente inkorporierten, eine wichtige Rolle (Baranovitch 2003, 11). Weitere Umstände, die zum Erfolg beitrugen, waren die Neuartigkeit der

³ Auch wenn Baranovitch sogleich in einer Fußnote konzidiert, dass natürlich auch in der Mao-Ära Liebeslieder gesungen wurden, wiewohl dies zumeist in inoffiziellen Rahmen geschah.

⁴ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

⁵ An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass die Liebe zwischen Mann und Frau in einigen revolutionären Liedern, die das Militär zum Thema haben, besungen wird. Meist wird dabei von Männern gesungen, die für die Revolution ihre Geliebten zurücklassen und ins Militär einrücken (Zhou 2012, 27–29). Im Vordergrund steht in diesen Liedern jedoch weiterhin die revolutionäre Sache, wodurch sie nicht als Liebeslieder per se zu verstehen sind.

deutlich kommerziellen Ausrichtung der Musik, die von festlandchinesischen Hörer:innen als ausländisch und modern aufgefasst wurde, während es ihnen dennoch möglich war, die chinesischen Texte der Lieder zu verstehen (Gold 1993, 913–15), sowie Veränderungen in der Art und Weise wie Musik konsumiert wird. Diese zusammenfassend „Mediamorphose“ (Blaukopf 1992) genannten Veränderungen ergeben sich aus veränderten technischen Möglichkeiten und den daraus entstehenden Medien, die für Verbreitung und Konsum von Musik zur Verfügung stehen. Im China der Reform- und Öffnungszeit trug etwa die Verfügbarkeit von Kassettenrecordern in Privatbesitz maßgeblich dazu bei, dass die Lieder in intemem Kreis abgespielt und sogar privat vervielfältigt werden konnten, was wiederum die Kontrolle von Seiten der Politik deutlich erschwerte (Baranovitch 2003, 12–13; Gold 1993, 916).

Nicht nur mangelte es den *Gangtai*-Liebesliedern an politischen oder propagandistischen Komponenten, Opponenten sahen sich im musikalischen Stil und besonders in der zart gehauchten, süßlichen Singweise, die sich weder am Belcanto der europäischen Kunstmusik noch an Singweisen chinesischer Volksmusiken orientierte, an populäre Lieder erinnert, wie sie im Shanghai der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beliebt waren. Diese Art der Shanghaier Popmusik der Zwischenkriegszeit⁶ wurde von linker Seite als dekadent und von niedrigem künstlerischem Wert gesehen und als gelb bezeichnet – jener Farbe, die in China zur Beschreibung obszöner Inhalte verwendet wird. Ein halbes Jahrhundert später bediente sich ein Großteil der Kritiker:innen an der neu aufkommenden Populärmusik *Gangtai*'scher Prägung des selben Vokabulars, mit dem seinerzeit die Gelben Lieder kritisiert wurden. Während die Popmusik des Shanghais der 1920er- und 1930er-Jahre, gemeinsam mit der Lebenswelt, in der sie entstand, nach Ausrufung der Volksrepublik im Jahre 1949 rasch wieder verschwand, konnte sich die *Gangtai*-Popmusik Jahrzehnte später trotz der Skepsis von offizieller Seite innerhalb der VRCh durchsetzen und weiterentwickeln (Baranovitch 2003, 14–15). Die Popularität der *Gangtai*-Musik, sowie augenzwinkernd auch die vermeintliche Opposition zum offiziellen Diskurs, schneidet der damals beliebte Spruch „Tagsüber hören wir auf den alten Deng [Xiaoping], nachts hören wir [auf] die kleine Deng [Lijun]“⁷ an.

⁶ Für eine genauere Darstellung der „Gelben Musik“ Shanghais sei vor allem „Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age“ (Jones 2001) empfohlen.

⁷ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „白天听老邓，晚上听小邓“

Als Reaktion auf den großen Erfolg der *Gangtai*-Musik versuchten immer mehr festlandchinesische Musiker:innen Lieder in ähnlichem Stil zu verfassen und schon bald entstanden erste Pop-Songs innerhalb der VRCh, die sich in Arrangement, Singweise und Inhalt eindeutig an den Vorbildern aus Hong Kong und Taiwan orientierten. Einigen Interpret:innen gelang es durch solche Lieder und der Möglichkeit, diese auch abseits ihrer Arbeitsstelle zu verbreiten, große Bekanntheit in der Bevölkerung zu erlangen. Festlandchina bekam also schon bald seine eigenen *Mandopop*⁸-Stars (Baranovitch 2003, 15–17).

Während *Gangtai*-Musik im Laufe der 1980er-Jahre in den festlandchinesischen Mainstream vordringen konnte, fand abseits davon weitere Diversifizierung von Populärmusikstilen statt. So konnte sich eine chinesische Spielart von Rockmusik, *Yaogunyue* 摇滚乐⁹ genannt, herausbilden, die in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre in erster Linie unter urbaner, studentischer Bevölkerung beliebt war. Anders als bei dem Phänomen der *Gangtai*-Musik war es bei der Etablierung von Rockmusik zunächst nicht die große Verfügbarkeit von Kassetten, sondern eher der persönliche Kontakt zu Menschen aus dem Ausland, die aktiver Teil der aufkommenden Szene waren (Baranovitch 2003, 31; Ho 2006, 447), der neben der Verfügbarkeit von Veranstaltungsorten und dementsprechendem Publikum (Ho 2006, 447) als Voraussetzung für den Erfolg der Musik gesehen werden konnte.

Nach demselben Prinzip wie auf der Kompilation „Rote Sonne“ veröffentlichte der Musiker Hou Muren 侯牧人 1991 das Album „Rote Rockmusik“ 红色摇滚, das ebenso Interpretationen Lieder der Mao-Ära in neuem musikalischen Gewand enthält, mit dem Unterschied, dass sich dessen Rock-Versionen der Lieder hauptsächlich durch verzerrte E-Gitarren und den markanten Gesangsstil des Sängers auszeichnen. Diese Interpretationen konnten dabei aber keineswegs, wie von Hou Muren intendiert, an den Erfolg von „Rote Sonne“ oder auch nur an den Erfolg anderer Rockmusiker anknüpfen (Steen 1996, 207–10)

Die Vorliebe für Musik im Stile von *Gangtai*-Produktionen während der Reform- und Öffnungsperiode führte dazu, dass staatliche Tonträgerunternehmen, die sich neben den neuen,

⁸ Der Begriff Mandopop definiert sich in erster Linie über die Sprache, in der gesungen wird. Daher kann taiwanesisches *Gangtai*-Musik ebenso wie festlandchinesische Popmusik als Mandopop gelten.

⁹ *Yaogun* stellt eine wörtliche Übersetzung von den englischen Verben „to rock“ und „to roll“ dar. Da dem Begriff „Rock’n’Roll“ starke Konnotationen zu den 1950er- und 1960er-Jahren im Anglo-Amerikanischen Raum inne sind, wurde für die Übersetzung von *Yaogunyue* der neutralere Begriff der Rockmusik gewählt.

marktwirtschaftlichen Kriterien weiterhin auch an politische Gegebenheiten anpassen mussten, Lieder der Mao-Ära im Stile der damals so beliebten *Gangtai*-Produktionen neuarrangierten und veröffentlichten (Lee 1995, 99; Zhou 2012, 26–27). In erster Linie fanden sich auf den Alben Lieder, die zuvor in den fünf Bänden der Liedersammlung „Neue Lieder des Schlachtfeldes“¹⁰ 战地新歌 veröffentlicht wurden, die von 1972 bis 1976 jährlich erschien (Zhou 2012, 26–27). Begründet wird der Erfolg der „Roten Sonne“ oftmals durch eine Nostalgie an die Mao-Ära (Baranovitch 2003, 49; Lee 1995, 99; Mittler 2016, 256; Zhou 2012), wobei die Lieder in der Lage sind, „geschichtliche Erinnerung an eine bestimmte Ära“ zu evozieren (Zhou 2012, 27–29). Ein Erklärungsansatz, weshalb die neuen, hybridisierten musikalischen Arrangements so gut aufgenommen wurden, beruft sich darauf, dass die Lieder bereits in ihren ursprünglichen Versionen hybrid waren (Lee 1995, 103–5; Mittler 2016, 262).

Zur Zeit der Begriffsentstehung zeichnen sich Rote Lieder also durch eine musikalische Vielfalt im Vortrag aus. Sie definieren sich folglich auch nicht über musikalische Unterschiede, sondern vielmehr über die Texte und deren Inhalte (Q. Wang 2012, 129) – es wurde also bereits vorhandenes Liedgut nachträglich erst als „rot“ bezeichnet. Um nachvollziehbar zu machen, welche Lieder zu jener Zeit, in der der Begriff der Roten Lieder geprägt wurde, als „rot“ galten, wird im Folgenden auf die „Neuen Lieder des Schlachtfeldes“ eingegangen.

2.2. Rote Lieder, bevor sie rot waren – „Neue Lieder des Schlachtfeldes“

Die erste Ausgabe der „Neuen Lieder des Schlachtfeldes“ (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972) erschien im Jahr 1972 zum dreißigsten Jubiläum von Maos Reden am Forum zu Literatur und Kunst in Yan'an (Mao 1942). Kompiliert wurde die „Sammlung seit Beginn der Großen Proletarischen Kulturrevolution verfasster Stücke“¹¹ von einer der Kulturabteilung des Staatsrats¹² unterstehenden Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder 国务院文化组革命歌曲征集小组.

In den Yan'aner Reden zu Literatur und Kunst stellte Mao im Jahr 1942 die Prämisse auf, dass sich Kunst und Literatur politischen Anforderungen unterzuordnen haben und, dass künstlerische

¹⁰ Natürlich waren die „Neuen Lieder des Schlachtfeldes“ nicht die einzigen Liederbücher, die zu der Zeit veröffentlicht wurden, ob des offiziellen Charakters der Veröffentlichung waren sie jedoch die wichtigsten (Mittler 2012, 113).

¹¹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „无产阶级文化大革命以来创作歌曲选集“

¹² Das Kulturministerium der VRCh wurde während der Kulturrevolution aufgelöst und durch die Kulturabteilung des Staatsrates ersetzt.

Produkte sowohl von Arbeitern, Bauern und Soldaten 工农兵 (im folgenden auch *Gongnongbing*) als auch für selbige Bevölkerungsgruppen erschaffen werden sollen (Mao 1942), was auch für die „Neuen Lieder des Schlachtfeldes“, die wie bereits erwähnt zum 30. Jubiläum der Reden veröffentlicht wurden, weiterhin gelten sollte. Das Vorwort hält fest: „Das Liederbuch wurde unter Berücksichtigung der Lehren des Vorsitzenden Mao Zedongs kompiliert, dass **politische Kriterien an erster Stelle, künstlerische Kriterien an zweiter Stelle stehen, und dass die revolutionären politischen Inhalte mit möglichst perfekten künstlerischen Formen vereint werden sollen.**“¹³ (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972). Weiter gibt das Vorwort Auskunft über die politischen Kriterien, anhand derer die abgebildeten Lieder verfasst, beziehungsweise gesammelt wurden:

Unzählige Laien aus den Reihen der Arbeiter, Bauern und Soldaten, sowie revolutionäre Kultur- und Literaturarbeiter haben unter der Anleitung der revolutionären Linie des Vorsitzenden Maos für Literatur und Kultur, nach den Vorgaben der [Yan’aner] ‚Reden‘ [Mao Zedongs], mit den revolutionären Modellopern als Vorbild, eine große Anzahl großartiger revolutionärer Lieder verfasst, in denen weiterhin die Orientierung, Arbeitern, Bauern und Soldaten und der proletarischen Politik zu dienen, beibehalten wird.¹⁴ (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972)

Die gesammelten Lieder werden stets als Revolutionäre Lieder bezeichnet und können sowohl aus der Feder professioneller Musikaufarbeiter:innen stammen, als auch direkt den Massen von Arbeitern, Bauern und Soldaten entstammen. Da die Sammlung noch während der Kulturrevolution veröffentlicht wurde, verwundert es kaum, dass die Reden Maos zu Kunst und Kultur einerseits und die Modellopern andererseits im Mittelpunkt stehen. Neben diesen abstrakteren, politischen Vorgaben äußern sich die Herausgeber auch zu den konkreten Inhalten der Lieder und definieren dabei auch inhaltliche Kategorien:

Die Stoffe betreffend, gibt es die KPCh preisende, den Vorsitzenden Mao preisende und das sozialistische Vaterland preisende Inhalte; die Kämpfe im Leben von Arbeitern, Bauern und Soldaten bei der sozialistischen Revolution und beim Aufbau [des Sozialismus] an allen Fronten widerspiegelnde Inhalte; und das gesunde und kräftige Heranwachsen junger Erwachsener, Jugendlicher, und

¹³ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor, Hervorhebungen sind dem Originaltext übernommen. Originalzitat: „歌集是遵照毛主席关于以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位，和革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一的教导进行选编的。“

¹⁴ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „广大工农兵业余作者和革命文艺工作者，在毛主席的革命文艺路线指引下，在《讲话》的光辉照耀下，以革命样板戏为榜样，坚持文艺为工农兵服务、为无产阶级政治服务的方向，创作了大量的、优秀的革命歌曲。“

Kinder unter dem strahlenden Einfluss der Mao Zedong Gedanken widerspiegelnde Inhalte. Außerdem gibt es noch Lieder, die die revolutionäre Freundschaft und die kämpferische Solidarität des chinesischen Volkes mit den Völkern aller Länder widerspiegeln.¹⁵ (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972)

Laut dem Vorwort gibt es also vier Kategorien von Liedern: 1) Mao, die Partei und das Vaterland preisende Lieder, die von Bryant als „Preislieder, Kampflieder und Lieder politischer Kampagnen“¹⁶ (Bryant 2004, 80) zusammengefasst werden, 2) das Leben von Arbeitern, Bauern und Soldaten abbildende Lieder 3) Kinder- und Jugendlieder, sowie 4) Lieder, die internationale Beziehungen abbilden. Zusätzlich zu diesen Kategorien schlägt Bryant noch zwei weitere Kategorien vor. Einerseits Lieder der ethnischen Minderheiten und andererseits Klassiker der KPCh, die keine Neukompositionen sind, sondern sich aus dem Fundus der revolutionären Musik der KPCh vor der Kulturrevolution zusammensetzen. Laut Bryant machen diese Lieder zwar lediglich sechs Prozent der Anthologien aus, sind aber insofern von Bedeutung, als sie „die einzigen Lieder sind, die auch heute noch veröffentlicht und verbreitet werden“¹⁷ (Bryant 2004, 81). An dieser letzten Kategorie ist jedoch zu kritisieren, dass sie sich anders als die anderen Kategorien nicht an inhaltliche Kriterien, sondern an der Entstehungszeit der Lieder orientiert.

Jene Kategorie, die Bryant KPCh-Klassiker nennt, umfasst in der ersten Ausgabe fünf Revolutionsgeschichtliche Volkslieder 革命历史民歌 und zehn Revolutionsgeschichtliche Lieder 革命历史歌曲 (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972). In der dritten Ausgabe wird das Repertoire noch um jeweils fünf Revolutionsgeschichtliche Volkslieder aus den Provinzen Hunan und Jiangxi erweitert. Mit Revolutionsgeschichtlichen Liedern sind Lieder gemeint, die während der ‚Revolutionären Kriege‘, also der chinesischen Bürgerkriege und des zweiten Sino-Japanischen Kriegs, vor Ausrufung der VRCh, meist von professionellen Komponisten und Textern verfasst wurden. Revolutionsgeschichtliche Volkslieder hingegen sind umgedichtete Volkslieder, für deren Melodien neue Texte verfasst werden. Im Gegensatz zu den Revolutionsgeschichtlichen Liedern stammen die Texte der Revolutionsgeschichtlichen Volksliedern oftmals aus der Feder von Laien

¹⁵ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „题材上，有歌颂中国共产党、歌颂毛主席、歌颂社会主义祖国的内容；有反映工、农、兵在社会主义革命和建设各条战线上的斗争生活的内容；有反映青年、少年儿童在毛泽东思想阳光照耀下茁壮成长的内容。还有反映中国人民和各国人民的革命友谊和战斗团结的内容“

¹⁶ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

¹⁷ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

(Zhou 2012, 27), idealerweise natürlich aus den Reihen der Arbeiter, Bauern und Soldaten. Neben den im Vorwort explizit erwähnten Revolutionsgeschichtlichen Liedern und Revolutionsgeschichtlichen Volksliedern umfassen die KPCh-Klassiker auch jene Lieder, deren Texte aus Gedichten Mao Zedongs bestehen (Bryant 2004, 97–99).

Als wichtigste Lieder der Zeit der Kulturrevolution können „Der Osten ist Rot“ 东方红, „Die Internationale“¹⁸ 国际歌, „Die drei großen Regeln der Disziplin und acht Punkte der Aufmerksamkeit“ 三大纪律八项注意 und „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ 大海航行靠舵手 gesehen werden (Mittler 2012, 112). Sie sind in den „Neuen Liedern des Schlachtfelds“ an prominenter Stelle zu Beginn zu finden und im Inhaltsverzeichnis fettgedruckt und von den weiteren Liedern abgesetzt (Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 1972). Laut Liang wurden nach der Kritik von Jiang Qing 江青, Mao Zedongs damaliger Ehegattin, an den sogenannten *Yulu*-Liedern 语录歌, deren Texte ausschließlich aus Zitaten aus den „Worten des Vorsitzenden Mao Zedong“ 毛主席语录 bestanden, in den Jahren zwischen 1969 und 1971¹⁹ im Rundfunk ausschließlich die vier eben genannten Lieder gesendet (M. Liang 2003).

Die Inhalte der Roten Lieder waren zu der Zeit, als der Begriff durch den Erfolg der Pop-Versionen der „Neuen Lieder vom Schlachtfeld“ Anfang der 1990er-Jahre geprägt wurde, insofern recht klar definiert, als es sich dabei nicht um Neukompositionen handelte. Der Liedkorpus bestand in erster Linie aus Liedern, die während der Kulturrevolution verfasst wurden, sowie den Revolutionären Liedern aus der Zeit vor der Kulturrevolution, den KPCh-Klassikern. Die politischen Vorgaben, denen die Lieder beider Kategorien Folge zu leisten hatten, fanden sich in Mao Zedongs Reden aus Yan'an aus dem Jahre 1942.

Durch politische, gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen in der Zeit nach Mao Zedong veränderten sich auch die Anforderungen, die die Partei an Literatur und Kultur stellte. So wurde in den 1980er- und 1990er-Jahren – also um die Zeit des Erscheinens der „Roten Sonne“ – das

¹⁸ Das als einziges nicht-chinesisches Lied der Sammlung natürlich eine Sonderstellung einnimmt.

¹⁹ M. Liang (2003) nennt diese drei Jahre gar eine „Zeit der Stille“, was aufgrund der Tatsache, dass natürlich auch während dieses Zeitabschnitts weiterhin die Möglichkeit zum Musizieren und Singen in weniger offiziellen Kontexten bestand, etwas zu drastisch formuliert zu sein scheint.

Konzept von *Zhuxuanlü* 主旋律 eingeführt, dessen Entstehung und Entwicklung im folgenden Kapitel beschrieben wird.

2.3. Main Melody

Zhuxuanlü 主旋律 ist ursprünglich ein musikalischer Begriff, der sich wörtlich als Hauptmelodie ins Deutsche übertragen lässt. Gemeint ist im musikalischen Sinne ein Leitmotiv, das in Form einer zumeist wiederkehrenden Melodie in der Lage ist, eine Verbindung zu Außermusikalischem herzustellen. So kann eine derartige Melodie etwa Assoziationen mit Personen, Orten, Ereignissen, Gefühlen, Situationen und dergleichen hervorrufen.²⁰ Parallel zu dem Begriff des Mainstreams, der sich in der deutschen Sprache durchsetzen konnte, wird in weiterer Folge die gängige Übersetzung von *Zhuxuanlü* ins Englische, Main Melody, verwendet.²¹

Die erste offizielle Erwähnung von Main Melody in anderer Bedeutung, nämlich im Kontext der Ausrichtung der chinesischen Filmindustrie, erfolgte 1987 auf der von der Filmabteilung des Ministeriums für Radio, Film und Fernsehen 广播电视部电影局²² einberufenen „Nationalen Konferenz der Leiter spielfilmproduzierender Produktionsfirmen“ 全国故事片厂厂长会议 (J. Liu 2013, 290).

Auf die Kürzung von staatlichen Subventionen in der Filmproduktion im Zuge von Reform und Öffnung ab 1978 reagierten Produktionsfirmen, in dem sie den Fokus ihres Schaffens hin zu kommerziell orientierten Filmen verlagerten, wie etwa Martial-Arts- oder Kriminalfilmen. Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, wurde von der staatlichen Filmindustrie der Slogan „Main Melody fördern, für Diversifizierung eintreten“²³ eingeführt (Yu 2013, 169). Dabei sollten „moralisch aufbauende Filme mit didaktischen und pädagogischen Funktionen das ‚Leitmotiv‘ der chinesischen Filmindustrie sein“. In diesen Filmen sollen „strategisch ausgewählte historische Subjekte die Hauptressource zur Legitimierung der Führung der Partei und zur Überwindung der

²⁰ An dieser Stelle sei erwähnt, dass der Begriff *Zhuanxuanlü* auch weiterhin im ursprünglichen, musikalischen Sinne verwendet wird, so etwa im Artikel von Xu (2011), der sich mit der Verwendung von Leitmotiven Roter Lieder in Soundtracks von Dokumentarfilmen befasst.

²¹ Englischsprachige Publikationen, die *Zhuxuanlü* als „Main Melody“ übersetzen sind unter anderem Conceison (1994); Y. Li (2019); Aranburu (2017); Rosen (2012); Ma (2014). Tausch (2019) verwendet den Begriff auch in einem deutschsprachigen Artikel.

²² Die Stelle durchlief seither einige Restrukturierungen und damit einhergehende Umbenennungen. Im Jahr 2022 lautet der Name „Nationale Behörde für Radio und Fernsehen“ 国家广播电视总局.

²³ Übersetzung vom Autor, Originalzitat: „弘扬主旋律，提倡多样化“

ideologischen Krise nach 1989 sein“²⁴ (Yu 2013, 167). Filme sollten also staatliche Politik unterstützen und somit eine gewisse propagandistische Funktion innehaben (Yu 2013, 169).

In Verbindung mit der zweiten Komponente des Slogans, dem Fördern von Diversität, lässt sich die Vorgabe so interpretieren, dass die Kommerzialisierung der Filmindustrie zulässig sei, solange den Produkten dabei eine propagandistische, erzieherische Komponente inne bleibt (Yu 2013, 167–69). Das politische Ziel war es also, die Produktion von Filmen anzuregen, die sowohl in der Lage sind, politische Inhalte zu vermitteln, als auch ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Als einfache Definition von Main Melody-Filmen sei an dieser Stelle „Mainstream-Filme mit politischem Inhalt“ angeboten.

2.3.1. Jiang Zemin über Main Melody

Im Jahr 1994 sprach sich der damalige Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chinas, Jiang Zemin 江泽民, auf der nationalen Konferenz für Propaganda und ideologische Arbeit erstmals (J. Liu 2013, 290) für die Produktion sämtlicher geistiger Produkte²⁵ auf der Grundlage des Main-Melody-Slogans aus (Jiang 1994). Nachdem der Begriff Main Melody also anfangs von der chinesischen Filmbehörde geprägt wurde und folglich auch in Film und Fernsehen Anwendung fand, wurden im weiteren Verlauf sämtliche kulturelle Sparten miteinbezogen – Jiang Zemin nennt in seiner Rede dezidiert „Film und Fernsehen, Theater, Musik, Tanz, bildende Kunst und Literatur“²⁶ (Jiang 1994).

In seiner Rede stellt Jiang klar, dass die bisherigen Prämissen der Kulturarbeit weiterhin gelten sollen, aber Main Melody speziell gefördert werden soll. Geschehen solle dies unter der Anleitung der Theorie des Sozialismus chinesischer Prägung und der Grundlinie der Partei. Thematisch sollen Inhalte, die Patriotismus, Kollektivismus und Sozialismus fördern, Teil der Produktionen sein. Ebenso soll alles, was der Reform und Öffnung, dem Vorantreiben von Modernisierung und der nationalen Einheit zuträglich ist, forciert werden und gesellschaftlicher Fortschritt sowie das

²⁴ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

²⁵ Mit geistigen Produkten 精神产品 sind jene Erzeugnisse gemeint, die in der Lage sind, die geistigen und spirituellen Bedürfnisse von Menschen zu decken, in diesem Falle also sämtliche kulturellen Produkte. Sie stehen im Gegensatz zu den materiellen Produkten 物质产品, die jene Bedürfnisse des Menschen stillen, die zum Überleben notwendig sind, wie etwa Essen, Trinken, Obdach, Kleidung und Ähnliches.

²⁶ Übersetzung vom Autor. Originalzitat: „影视、戏剧、音乐、舞蹈、美术和文学“

glückliche Leben des Volks abgebildet werden (Jiang 1994). Dadurch soll folgendes erreicht werden:

Das Fördern von Main Melody lässt unsere geistigen Produkte den Interessen des Volks entsprechen, den gesellschaftlichen Fortschritt beschleunigen und den täglich höher werdenden Ansprüchen des Volks bezüglich seiner geistigen und kulturellen Bedürfnisse gerecht zu werden. Dies ist die Hauptsache in der Entwicklung der Propagandakultur und des florierenden sozialistischen Markts für kulturelle Produkte.²⁷ (Jiang 1994)

Jiang übernahm in seiner Rede also die wichtigsten Aspekte von Main Melody, die bereits in Film und Fernsehen etabliert wurden, nämlich die gleichzeitig politische als auch marktwirtschaftliche Ausrichtung der kulturellen Produktion. Ein deutlicher Unterschied zu früherer Diktion ist, dass der bereits in Mao Zedong's Reden in Yan'an und besonders während der Kulturrevolution zentrale Begriff von *Gongnongbing*, also Arbeitern, Bauern und Soldaten, keine Erwähnung mehr findet. Das Abrücken von den klassischen revolutionären Massen zeigt sich im späteren Verlauf der Zeit Jiang Zemens als Generalsekretär der KPCh noch deutlicher: Im Jahr 1999 wurde das Konzept der „Drei Repräsentationen“ 三个代表 präsentiert, das vermögende Menschen, wie etwa Unternehmensinhaber:innen, als fortschrittliche Kräfte definierte und diesen als solche erlaubte, Mitglieder der KPCh zu werden (Brady 2005, 158). Mit anderen Worten ausgedrückt wurde es dadurch Kapitalist:innen möglich, Teil der Kommunistischen Partei zu werden. In Jiangs Rede aus dem Jahre 1994 ist dies noch nicht dezidiert ausformuliert, es wird lediglich festgehalten, dass die Ansprüche des Volkes 人民 von höchster Bedeutung sind. Ein weiterer wichtiger inhaltlicher Aspekt von Main-Melody-Produktionen ist, dass, anders als zuvor, vermehrt rezente Errungenschaften, und dabei insbesondere die Erfolge der Modernisierung, abgebildet werden sollten.

Obgleich also die Nachfrage vonseiten der Bevölkerung von wichtiger Bedeutung ist, ruft Jiang in seiner Rede dazu auf, auch weiterhin darauf zu achten, dass der gesellschaftliche Nutzen weiterhin als oberstes Kriterium gelten müsse: „[...] in Zeiten, in denen Widersprüche zwischen gesellschaftlichem Nutzen und wirtschaftlichem Nutzen auftreten, muss sich bewusst dem

²⁷ Übersetzung vom Autor. Originalzitat: „弘扬主旋律，使我们的精神产品符合人民的利益，促进社会的进步，不断满足人民群众日益增长的精神文化需求，这是发展宣传文化事业、繁荣社会主义文化市场的主题“

gesellschaftlichen Nutzen untergeordnet werden“²⁸ (Jiang 1994). In diesem Kontext nennt er auch, welche Art von Produkten er als nicht förderlich ansieht und hält fest, dass gegen diese vorgegangen werden soll und muss:

Jene die Führung der Partei und das sozialistische System ablehnende Dinge, degenerierte Gedanken, dekadente Stimmung und feudalistischen Aberglauben, sowie sexualisierte Gewalt verherrlichende Dinge gefährden unsere Mission, schaden den Menschen, insbesondere der körperlichen und geistigen Gesundheit von Jugendlichen und jungen Erwachsenen, sorgen für starke Unzufriedenheit der Massen und dürfen sich nicht unkontrolliert verbreiten.²⁹ (Jiang 1994).

Neben diesen politischen Vorgaben äußerte sich Jiang auch zur Vorgangsweise bei der Produktion von Main-Melody-Produkten, indem er dazu aufforderte, sowohl aus traditioneller chinesischer Kultur zu schöpfen als auch positive Aspekte westlicher Kultur zu integrieren, um so zu einer Kultur des Sozialismus chinesischer Prägung zu gelangen. Es wird also aktiv eine Hybridisierung von Kultur gefordert, die jedoch in ihrer Formulierung recht vage bleibt, indem lediglich vorgegeben wird, nur positive Elemente fremder Kulturen zu übernehmen (Jiang 1994).

In vielerlei Hinsicht kann die Etablierung von Main Melody als Vereinnahmung von seit Beginn von Reform und Öffnung laufender Prozesse in der Sphäre der Kulturproduktion gesehen werden (Mittler 2012, 127). Die Hybridisierung der Kulturprodukte war, wie bereits dargestellt, weit fortgeschritten, was unter den neuen Gegebenheiten des privaten Konsums von Kulturproduktion eine vollständige Ablehnung und Prohibition äußerst schwierig machte. Dadurch wurde die Kooptation der bestehenden Gegebenheiten unter Verweis auf politische Vorgaben wohl unvermeidlich.

Wie sich die Produktion von Main-Melody-Erzeugnissen nach den eben dargelegten Vorgaben gestaltet hat, wird in den folgenden zwei Unterkapiteln dargelegt, wobei zunächst auf die Sphäre von Film und Fernsehen und danach ausführlicher auf die Sphäre der Musik eingegangen wird.

²⁸ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „[...] 当经济效益同社会效益发生矛盾时，自觉服从社会效益。“

²⁹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „那些散布否定党的领导和社会主义制度的东西，散布腐朽思想、颓废情绪以及传播封建迷信、渲染色情暴力的东西，危害我们的事业，损害人们特别是青少年的身心健康，群众十分不满，不能任其泛滥。“

2.3.2. Main-Melody-Film

Obgleich weithin konstatiert wird, dass der Main-Melody-Film ein wenig beforschtes Feld darstellt (Tausch 2019, 141–42; Ma 2014, 524), wird die Entwicklung von Main Melody im chinesischen Film an dieser Stelle kurz umrissen, um Parallelen und Unterschiede, die sich aus dem unterschiedlichen Format der Medien Film und Musik ergeben, aufzuzeigen.

Die Filme, die nach Jiangs Rede 1994 produziert wurden, können laut Yu in drei Kategorien eingeteilt werden: „(1) Filme mit Fokus auf Revolutionsgeschichte; (2) biografische Filme heroischer Charaktere; und (3) Filme, die die Errungenschaften der politischen und ökonomischen Reformen post-Mao repräsentieren“³⁰ (Yu 2013, 170). Während sich die ersteren beiden Kategorien auf den ersten Blick nicht von klassischen Propagandafilmen unterscheiden mögen, wird bei Yu deutlich, dass sich der Unterschied in den Erzählweisen finden lässt. In älteren revolutionären Filmen kann die Handlung zwar ebenso durch Individuen geprägt sein, diese werden aber stets von der Partei angeleitet, wodurch sie weniger Subjekte als von der Partei geformte Objekte sind. In Main Melody-Filmen sind es hingegen oftmals tatsächlich auf individuellem Wege und ohne Hilfe der Partei erlangte Erfolge, die Held:innen zu solchen werden lassen (Yu 2013, 168).

Was diesen Wechsel der Perspektive nötig gemacht hat, war laut Yu der Übergang von einer sozialistischen in eine post-sozialistische Gesellschaft. Durch den Wegfall des Sozialismus als umfassendes Ziel einerseits und die Rolle des Marktes andererseits musste die Filmindustrie ihre Anpassungsfähigkeit beweisen: „Anstatt ein einzelnes politisches Narrativ zu verkörpern, wie es in sozialistischem Kino üblich war, verkörpern Main-Melody-Filme eine Vielfalt von Stimmen, die nicht nur den offiziell bewilligten Diskurs des Sozialismus, sondern auch verschiedenen Anforderungen des Marktes wiedergeben.“³¹ (Yu 2013, 172).

In den 1990er-Jahren konnten trotz wiedererstarkter staatlicher Subvention nur einige wenige Main-Melody-Filme Erfolge im *Box Office* verzeichnen, da sie sich nicht gegen Hollywood-Filme, deren Import in der VRCh im Laufe der 1990er begann, durchsetzen konnten (Tausch 2019, 144–45). Sehr wohl jedoch waren zu der Zeit bereits einige Main-Melody-TV-Serien in der Lage,

³⁰ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

³¹ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

ein nennenswertes Publikum zu generieren (Ma 2014, 526–27). Als Reaktion auf die Erfolge von Filmen aus Hollywood in China entwickelten sich Main-Melody-Produktionen in einer Art und Weise weiter, die die Abhängigkeit der Main-Melody-Filme und im Weiteren auch der gesamten chinesischen Filmindustrie vom Markt und somit auch von den Erwartungshaltungen des Publikums deutlich sichtbar machte.

Ab dem Ende des 20. Jahrhunderts mussten Main Melody-Filme und Serien aufwändigere visuelle Formen annehmen, um den Geschmäckern des nunmehr mit Hollywood-Produktionen vertrauten Publikums gerecht zu werden (Tausch 2019, 148). Erst im 21. Jahrhundert gelang es Main-Melody Filmen durch weitere „Hollywoodisierung“, kommerzielle Erfolge zu erzielen. So sieht Rosen mit dem zum 60. Jubiläum der Gründung der Volksrepublik veröffentlichten Film „The Founding of a Republic“ im Jahre 2009 gar „das Zeitalter des kommerziellen Main-Melody-Blockbusters“³² (Rosen 2012, 197) eingeläutet. Ein weiterer wichtiger Aspekt beim Erfolg des Films war der Einsatz einer Vielzahl an Filmstars, deren Namen in der Lage waren, das Interesse der Bevölkerung zu wecken, wenngleich die meisten nur in vergleichsweise unwichtigen Nebenrollen auftraten (Rosen 2012, 197–98).

2.3.3. Main-Melody-Musik

Wenn im Bereich von Film und Fernsehen auf mangelnde Forschungsaktivität in Bezug auf Main-Melody-Produktionen hingewiesen wird, so gilt dies umso mehr für Main-Melody-Musik, besonders in nicht-chinesischsprachigen Publikationen. In diesem Kapitel werden daher einige chinesische Perspektiven zum Thema dargestellt.

Li nennt in einem 2009 veröffentlichten Artikel drei Hauptcharakteristika von Main-Melody-Musik: erstens den Lobliedcharakter, zweitens die Kunstfertigkeit und drittens die Popularität der Lieder (Li 2009). Der Lobliedcharakter zeigt sich einerseits durch das Preisen der Partei, des Volkes, der Nation und des Sozialismus, andererseits aber auch durch Lob an der positiven Einstellung des Volkes beim Aufbau des Sozialismus. Dadurch ergibt sich ein Stil, der „enthusiastisch nach vorne

³² Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

strebend, gesund, positiv, Herzen aufwühlend ist und in Menschen ein Gefühl von Nationalstolz und Nationalbewusstsein erzeugt.“³³ (Li 2009, 60)

Die Kunstfertigkeit ergibt sich nach Li vor allem daraus, dass die Texte nicht trocken und langweilig sein sollen und vor allem zu vermeiden ist, dass die Texte lediglich aus Parolen bestehen. Dennoch sollen sie stets für sämtliche Bevölkerungsgruppen leicht verständlich und einprägsam bleiben. Was die Kunstfertigkeit auf musikalischer Ebene betrifft, wird festgehalten, dass das Hauptmerkmal von Main-Melody-Liedern ist, dass das musikalische Material äußerst vielfältig sein kann, womit sowohl Neukompositionen als auch umgetextete Volkslieder zulässig sind. Zu vermeiden gilt – parallel zur „Sloganisierung“ der Texte – Inflexibilität und eine daraus entstehende Formalisierung der Musik (Li 2009, 60–61).

Der dritte Aspekt, die Popularität der Musik, unterscheidet sich von den beiden zuvor genannten Aspekten, da sie im außermusikalischen und außertextlichen Bereich liegt. Laut Li kann ein Main-Melody-Lied nur dann als solches gelten, wenn es auch von vielen Menschen gehört und gesungen wird: „Tatsächlich können nur Lieder, die die Eigenschaft haben, weit verbreitet zu sein, erst wirklich ‚Main Melody-Lieder‘ genannt werden!“³⁴ (Li 2009, 61). Erreicht werden soll diese Popularität durch staatliche Unterstützung in der Verbreitung der Lieder und dadurch, dass das Format der Lieder für die Verbreitung in Massenmedien tauglich sein muss. Dennoch aber soll sich die Popularität vor allem aus dem künstlerischen Wert der Musik selbst – sie soll „hörenswert und singenswert“ sein ³⁵ – ergeben (Li 2009, 61).

Wang, der selbst Verfasser von Main Melody-Liedern ist, gibt wieder, welche seiner Meinung nach die wichtigsten Aspekte bei der Komposition der Lieder sind (J. Wang 2012). Der kurze historische Abriss der Entwicklung von Main Melody-Liedern beginnt in dem Artikel anachronistischerweise mit der Ausrufung der Volksrepublik China, wobei die ersten 17 Jahre als ergiebige Zeit evaluiert werden, die zehn Jahre der Kulturrevolution mit ihren

³³ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „积极向上的，健康乐观的，振奋人心的，让人产生民族自豪感，与民族自信心。“

³⁴ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „事实上，也只有广泛流传了的这种性质的歌曲才能称得上是‘主旋律’歌曲!“

³⁵ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „可唱性，可听性“

„Yulu- und Slogan-Liedern“ 语录歌和口号歌 erwähnt, aber als nicht diskutierenswert erachtet werden – womit er in der Ablehnung von „Sloganisierung“ mit F. Li (2009) d'accord geht:

Bedient man sich aber beim Schreiben eines imposanten, heroischen, oder gar eine gewisse Sloganhafteigkeithabenden Stils wie zuvor, kann es einerseits dazu führen, dass die Volksmassen eine Art ästhetische Übermüdung verspüren, andererseits gerät man leicht in den fehlerhaften Bereich des ‚Unechten, Übertriebenen und Leeren‘ und gelangt deshalb nur schwerlich zu Resonanz der Massen.³⁶ (J. Wang 2012, 25)

Weniger anachronistisch und deutlicher abgegrenzt zu den ursprünglichen Roten Liedern ist seine Darstellung der Entwicklung von Main-Melody-Liedern seit Reform und Öffnung, die er als eine neue Blütezeit der Main Melody-Lieder sieht, die sich vor allem aufgrund der neuerlangten thematischen Diversität ergibt: Lieder, die das schöne Leben, familiäre Liebe, das Vaterland und die Heimat besingen, tragen allesamt dazu bei, ein Gemeinsamkeitsgefühl bei der Implementierung der Reformpolitik zu erzeugen. So sind es gegen Ende des 20. Jahrhunderts etwa Lieder, die dezidiert Deng Xiaopings Reform- und Öffnungspolitik und Jiang Zemin als Parteichef loben, die er als charakteristische Main-Melody-Lieder sieht. Durch weitere Diversifizierung, die vor allem durch das Einnehmen einer subjektiveren oder persönlicheren Perspektive als zuvor vorangetrieben wird, sieht Wang hohes Potential für Main Melody-Lieder im 21. Jahrhundert. Das wichtigste Merkmal der Lieder ist, dass die Schreiber:innen der Liedtexte stets eine enge Verbindung zwischen sich selbst und dem Land, der Nation und dem Volk herstellen sollen. Nur, wenn diese Verbindung intakt ist und korrekt abgebildet wird, kann sie auch im Text spürbar werden, und dazu führen, dass die Hörer:innenschaft die Texte akzeptiert.

Es ist also beim Verfassen von Main Melody-Liedern im 21. Jahrhundert vonnöten, durch das Einnehmen einer persönlichen, individualistischeren Perspektive die Gefühle des Kollektivs zu wecken. Ebendiese Individualisierung sieht J. Wang seit Beginn von Reform und Öffnung im Gange. Dieser persönlichere Zugang unterscheidet die Main-Melody-Lieder von den Revolutionären Liedern aus der Zeit vor Reform und Öffnung (J. Wang 2012, 25) – eine Entwicklung, die sich auch in Main-Melody-Filmen nachvollziehen lässt (Yu 2013, 168)! Die weiter anhaltende Popularität älterer, nicht in diesem Stile verfasster Lieder, erklärt sich Wang

³⁶ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „如果还是沿用过去那种雄壮、豪迈的，甚至带有一定口号意味的风格创作，一方面会让人民群众感到一种审美疲劳；另一方面，很容易陷入“假、大、空”误区，难以获得人民群众的共鸣。“

dadurch, dass die Lieder stets in ihrem Entstehungskontext gesehen werden müssen und konzidiert, dass es weiterhin möglich sei, solcherart Erfolge zu erzielen, dies aber weit schwieriger sei, als wenn man sich eines einfacheren, weniger imposanten Stils bedient (J. Wang 2012, 25).

Die musikalischen Aspekte von Main-Melody-Liedern kommentierend hält Wang fest, dass die Lieder keineswegs im Widerspruch zu Popmusik stehen dürfen, sondern im Gegenteil sämtliche positiven Elemente der Popmusik aufnehmen sollen und müssen, um in der Bevölkerung erfolgreich sein zu können. Er plädiert dafür, Popmusik nicht mehr als verpönt zu erachten und betont, dass sich der Inhalt der Lieder durch die musikalische Verpackung nicht verändert (J. Wang 2012, 25).

Eine weitere Definition für Main-Melody-Lieder findet sich in einem in Qiushi 求实³⁷, einer von der Parteischule der Provinz Jiangxi herausgegebenen Zeitschrift, veröffentlichten Artikel: „Der Begriff der ‚Main-Melody-Lieder‘ lässt sich definieren als Lieder, die dem staatlich geförderten ideologischen Grundkonsens entsprechen, den Geist der Nation reflektieren, nationale Kultur fördern, den Trend der Zeit widerspiegeln und die geistige Haltung der Massen des Volkes, positiv nach vorne zu streben, repräsentieren“³⁸ (J. Liu 2013, 290). Als die zwei wichtigsten Aspekte sieht er einerseits, dass die Lieder den Zeitgeist treffen müssen und andererseits, dass sie die Kraft innehaben sollen, Zusammenhalt zu fördern. Lieder, die wichtige Ereignisse, wie die Rückkehr Hong Kongs und Macaos oder die Abhaltung der Olympischen Spiele im Jahr 2008, begleiten, oder aber auch den Zusammenhalt während Naturkatastrophen fördern, nennt er als positive Beispiele (J. Liu 2013, 290).

Es herrscht also Einigkeit darüber, dass das inhaltliche Hauptmerkmal von Main-Melody-Liedern das Thematisieren aktueller Umstände im Prozess von Reform und Öffnung ist, also gewissermaßen das Abbilden des Zeitgeists, während musikalisch die Hybridisierung und Vermengung mit popularmusikalischen Stilen weiter vorangetrieben werden soll, die bereits mit der Veröffentlichung von „Rote Sonne“ und dergleichen begonnen hat. Neben den inhaltlichen Vorgaben wird stets betont, dass sich die Texte im Stil sowohl von den revolutionären Klassikern

³⁷ Nicht zu verwechseln mit der vom Zentralkomitee der KPCh veröffentlichten Zeitschrift Qiushi 求是.

³⁸ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „主旋律歌曲‘的概念可以界定为体现国家主流意识形态、体现民族精神、弘扬民族文化、反映时代潮流、代表广大人民群众积极向上的精神面貌的歌曲。“

als auch von den während der Kulturrevolution verfassten Liedern abgrenzen sollen. Gleichzeitig lassen sich gewisse Überschneidungen der Begriffe der Main-Melody-Lieder und der Roten Lieder erkennen, besonders wenn wie bei J. Wang (2012, 25) seit 1949 verfasste Lieder rückwirkend als Main-Melody-Lieder bezeichnet werden.

3. ROTE LIEDER IM 21. JAHRHUNDERT

Ähnlich des Mao-Hypes der 1990er-Jahre und der damit einhergehenden Popularisierung Roter Lieder fand auch im neuen Jahrtausend erneut ein Mao-Revival statt – und wieder waren Rote Lieder integraler Bestandteil davon. Lam sieht den Ausgangspunkt dafür im Jahr 2008 und den Höhepunkt rund um die Feierlichkeiten zum 90-jährigen Jubiläum der Gründung der KPCh im Jahr 2011 (W. Lam 2012, 5–6), während Yang festhält, dass bereits vor 2008 Aktivitäten bemerkbar waren, das Jahr aber als Wendepunkt gesehen werden kann und noch hinzufügt, dass der Hype nach 2011 alles andere als abgeflacht sei (G. Yang 2016, 177). Einig sind sich die beiden darin, dass das Mao-Revival – oder in diesem Fall sogar das maoistische Revival – in erster Linie durch die vom damaligen Parteichef Chongqings Bo Xilai initiierten Kampagnen, die unter anderem eine Kampagne zum Singen Roter Lieder umfassten, vorangetrieben wurde (G. Yang 2016, 177–80; W. Lam 2012, 5–7).

Neben den Kampagnen zur Förderung Roter Lieder in Chongqing übernahm auch das Fernsehen eine wichtige Rolle in der Vermittlung von Roten Liedern einerseits und dessen, was Rote Lieder denn im 21. Jahrhundert sein können, andererseits (Q. Wang 2012, 131–32). Von besonderer Bedeutung dafür war zum einen die TV-Casting-Show „Chinas Rote Lieder Wettbewerb“ 中国红歌会 des Provinzfernsehsenders „Satellitenfernsehen Jiangxi“ 江西卫视, die von 2006 bis 2013 mit großem Erfolg ausgestrahlt wurde, zum anderen eine Reihe von Sendungen, die zum 90. Jubiläum der Gründung der KPCh vom chinesischen Staatsfernsehen produziert wurden (Gorfinkel 2017, 41, 65).

Nachfolgend wird zunächst in Kapitel 3.1.1. auf die Rolle von Film und Fernsehen und danach in Kapitel 3.1.2. auf die Aktivitäten in Chongqing eingegangen.

3.1. Rote Lieder im Fernsehen

Im Zuge der Strategie, Rote Lieder in Form von Populärmusik unters Volk zu bringen, diese also als Form der Unterhaltung zu verbreiten (Q. Wang 2012, 133), fiel die Entscheidungskraft in der Frage danach, welche Lieder rot sind, nicht mehr ausschließlich in die direkte Zuständigkeit der Politik selbst – man erinnere sich daran, dass die „Neuen Lieder des Schlachtfeldes“ etwa von einer direkt dem Staatsrat unterstehenden Organisationseinheit kompiliert wurden – sondern auch in die der Medienlandschaft, die jedoch innerhalb der VRCh nicht ohne politischen Einfluss agiert

(Q. Wang 2012, 133). Ein wichtiger Meilenstein war dabei die Gründung eines Musiksenders innerhalb des chinesischen Staatsfernsehens im Jahre 1993, der begleitend zur Musik auch Musikvideos sendete (Baranovitch 2003, 194–207) – die Main Melody lässt sich sowohl in den Titeln und Texten der Lieder, als auch in begleitendem audiovisuellem Material wie etwa Musikvideos erkennen (Q. Wang 2012, 136).

Im 21. Jahrhundert waren TV-Talentshows wichtiges Mittel zur Kommerzialisierung Roter Lieder, die vor allem zum Ziel hatten, jüngeres Publikum anzusprechen (Q. Wang 2012, 127; Hu, Li Yun, und Liu Jianting 2009, 39). „Chinas Roter Lieder Wettbewerb“ wurde erstmals im Jahr 2006, zum 70. Jubiläum des Endes des Langen Marsches, ausgestrahlt und konnte bereits in seiner ersten Ausgabe sowohl erstaunlich hohe Einschaltquoten als auch zahlreiches Publikum in den die Sendung begleiteten Veranstaltungen in Jinggangshan 井冈山³⁹ oder Nanchang 南昌 verzeichnen. In der zweiten Ausgabe der Sendung im Jahr 2007 nahmen bereits über die Provinzgrenzen Jiangxis hinaus Menschen aus ganz China teil (W. Zhang und Ke 2009, 19), in späteren Ausgaben wurden sogar Castings außerhalb der VRCh in chinesischsprachigen Regionen Südostasiens veranstaltet (Dianshiba 2021). In den ersten zwei Jahren von „Chinas Roter Lieder Wettbewerb“ konnte der Fernsehsender in einer nach Einschaltquoten gereihten Rangliste der Provinzfernsehsender zunächst Platz drei und danach sogar Platz zwei belegen (W. Zhang und Ke 2009, 19). Nach drei Jahren nahmen bereits insgesamt 130.000 Menschen an den Castings der Sendung Teil und über 3000 Menschen schafften es in die Übertragungen der Sendung. Insgesamt wurde die Sendung etwa 200.000.000 Mal gesehen, wobei über eine Million Stimmen via SMS, Telefon und Internet-Voting abgegeben wurden (Hu, Li Yun, und Liu Jianting 2009, 38). Unterstützung von offizieller Seite erhielt die Sendung dadurch, dass es ihr landesweit als einziger Talent-Show erlaubt war, im Hauptabendprogramm gesendet zu werden (Dianshiba 2021).

Begleitend zu der Sendung wurde im Jahr 2009 eine Sammlung von 600 Roten Liedern in Buchform veröffentlicht. Die Teilnehmenden der Sendung mussten die Lieder, die sie in der Show vortragen wollten, aus dieser Sammlung wählen (Q. Wang 2012, 133–34). Das Buch war dabei in 18 Kapitel unterteilt:

³⁹ Dem Ort Jinggangshan, beziehungsweise dem gleichnamigen Gebirge, sind deutliche rote Konnotationen inne: Der Jinggangshan war eine revolutionäre Basis der KPCh, gilt als Gründungsort der Roten Armee und Mao verfasste im Jahr 1965 ein bekanntes Gedichte namens „Den Jinggangshan erneut besteigen“ 重上井冈山.

1	红歌经典—60 年金曲	Klassische Rote Lieder – Hits aus 60 Jahren
2	红色中华—祖国颂歌	Rotes China – Oden an das Vaterland
3	红色旗帜—党的颂歌	Rote Flagge – Oden an die Partei
4	红色英雄—伟人壮歌	Rote Helden – heroische Lieder großartiger Persönlichkeiten
5	红色江山—神州放歌	Rote Berge und Flüsse – Lieder singen in Shenzhou ⁴⁰
6	红色团结—民族欢歌	Rote Solidarität – fröhliche Lieder der Ethnien
7	红色创业—劳动赞歌	Rote Aufbauarbeit – Oden an die Arbeit
8	红色历程—征途战歌	Roter geschichtlicher Verlauf – Kampflieder des Weges
9	红色军旅—嘹亮军歌	Roter Brigade – strahlende Militärlieder
10	红色军民—鱼水欢歌	Rote Soldaten und Zivilisten – frohe Lieder der engen Verbundenheit
11	红色舞台—歌舞京剧	Rote Bühne – Lieder und Tänze der Peking Oper
12	红色银幕—电影老歌	Rote Leinwand – alte Lieder aus Filmen
13	红色荧屏—电视金曲	Roter Bildschirm – Hits aus dem Fernsehen
14	红色年代—生活乐歌	Rote Jahre – frohe Lieder aus dem Leben
15	红色浪漫—爱情恋歌	Rote Romantik - Liebeslieder
16	红色情怀—真情赞歌	Rote Sentimentalität – Loblieder auf wahre Gefühle
17	红色青春—理想放歌	Rote Jugend – idealistisches Singen von Liedern
18	红色春天—世纪新歌	Roter Frühling – Lieder des neuen Jahrtausends

Tabelle 1: 18 Kategorien Roter Lieder aus *Zhongguo Honggehui* (Wu 2009)⁴¹

Die Kategorien des Buches sind für die Zwecke dieser Arbeit wenig hilfreich, da sie zum Teil sehr ähnlichen Inhalts sind: ganze drei Kategorien betreffen etwa das Militär (siehe Tabelle 1 – Kategorien 8, 9, 10). Andere Kategorien sagen wenig über den Inhalt der Lieder aus, so etwa die Klassiker aus 60 Jahren, die Lieder aus Film oder Fernsehen oder die Lieder des neuen Jahrtausends (siehe Tabelle 1 – Kategorien 1, 12, 13, 18). Etwas überraschend ist in der Einteilung, dass sich gleich zwei der 18 Themen zwischenmenschlichen Gefühlen widmen und dabei zwischen Roter Romantik und Roter Sentimentalität (siehe Tabelle 1 – Kategorien 15 und 16) unterschieden wird, da Liebeslieder in den gängigen Definitionen Roter Lieder unerwähnt bleiben. Im Laufe der Zeit wurden die Vorgaben, welche Lieder von den Teilnehmenden gesungen werden dürfen, weniger streng reguliert und die Sendung sah sich mit Vorwürfen konfrontiert, dass nicht wenige der von

⁴⁰ *Shenzhou* 神州 ist eine alte Bezeichnung für China

⁴¹ Dem Autor ist leider kein Exemplar des Buches zugänglich, weshalb das Inhaltsverzeichnis der Verlagswebseite entnommen ist.

den Teilnehmenden gesungenen Lieder lediglich Pop-Songs und keine Roten Lieder mehr seien, was auch vom Produzenten der Sendung Liao Subin 廖苏斌 kommentiert wurde:

Die Lieder geben unserer Sendung die Lebenskraft. Nun gibt es viele Leute, die sagen, dass in *Honggehui* viele Pop-Songs gesungen werden, wodurch [die Sendung] nicht mehr so rein wirke. Tatsächlich haben wir eine breitere Auffassung der Definition von Roten Liedern. Früher haben die Leute gesagt, dass Rote Lieder nur die traditionellen, revolutionären, klassischen Lieder sind, aber heute sind wir der Meinung, dass die Lieder nur enthusiastische, gut klingende, vom Publikum gern gehörte Lieder sein müssen, um von unseren Teilnehmern gesungen werden zu dürfen. [...] Pop-Songs gibt es sehr viele, jedoch verschwinden einige Pop-Songs nach wenigen Jahren wieder, während andere Pop-Songs erhalten bleiben. Das Lied „Das Schneeglöckchen am eisigen Berge“ 冰山上的雪莲 zum Beispiel wurde zu der Zeit, als es veröffentlicht wurde, von niemandem Rotes Lied genannt, aber nachdem so viele Jahre vergangen sind und es immer noch beliebt ist, können wir es als Rotes Lied sehen und singen.⁴² (Dianshiba 2021)

Die Sendung verfolgte also einen Weg der vollständigen Kommerzialisierung, in der sich die gesungenen Lieder keiner inhaltlichen Thematik mehr unterordnen mussten, sondern lediglich die Resonanz beim Publikum entscheidend war. Das bedeutet natürlich nicht, dass Rote Lieder im engeren Sinne nicht Teil der Sendung waren, da sich auch weiterhin klassische Rote Lieder großer Beliebtheit erfreuten, wie die Erfolge von Dao Lang 刀郎, der 2008 ein Album namens „Rote Klassiker“ 红色经典 herausbrachte, und Hu Yanbin 胡彦斌, der 2009 eine EP mit vier Liedern namens „Rote Lieder“ 红歌 veröffentlichte, zeigen. Durch das Singen Roter Lieder konnten kommerzielle Erfolge erzielt werden, während dabei gleichzeitig sichergestellt war, die Gunst der Politik nicht zu verlieren (Q. Wang 2012, 131–32). Im Sommer 2013 erlitt die Sendung ein jähes Ende, nachdem die Nationale Administration für Radio und Fernsehen 国家广播电视总局 die Anzahl der Gesangstalent-Shows begrenzte und der Sendung die Produktionserlaubnis entzog (Wangyi News 2013). Eine offensichtlich erscheinende Verbindung zu der Bo-Xilai-Affäre (mehr dazu siehe Kapitel 3.1.2.) wird dabei nicht erwähnt.

⁴² Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „歌曲给我们的节目注入了生命力。现在很多人都在说红歌会唱了很多流行歌曲，好像不那么纯粹。其实我们对红歌有更宽泛的界定。以前，大家说的红歌就是传统的、革命的、经典的歌曲，但是现在我们认为只要是励志、好听、观众爱听的歌曲我们都允许选手唱。[...] 流行歌曲太多了，但是有些流行歌曲过了几个年头后就消失了，但是有些流行歌曲被保留下来了。比如《冰山上的雪莲》这首歌，出来的时候没有人说它是红歌，但是经过这么多年，它还是这么受欢迎，我们就可以当做红歌来唱。“

Einen anderen Weg als die Kommerzialisierung, den etwa das „Satellitenfernsehen Jiangxi“ verfolgte, schlug hingegen der Chongqinger Lokalsender „Chongqing Satellitenfernsehen“ 重庆卫视 ein. Im Jahre 2009 begann die Reform des TV-Senders, der von da an als Teil der Roten Kultur Kampagne (siehe Kapitel 3.1.2.) das Motto „China Rot“ 中国红 übernahm und vermehrt „rote“ Inhalte sendete (Mei 2013, 61). Am 11. März 2011 folgte eine weitreichende Restrukturierung des Senders, durch die er zu einem dem öffentlichen Interesse entsprechenden Sender werden sollte. Der restrukturierte Sender verzichtete einerseits auf sämtliche Werbeeinschaltungen und allen damit verbundenen Einnahmen, andererseits wurden die Hälfte der verlorenen Einnahmen durch Regierungsförderungen erstattet (Lu 2011, 662). Im Zuge dieser Neustrukturierung des Senders wurden auch die gesendeten Inhalte weiter verändert und das Programm nahezu ausschließlich auf Sendungen, die als Rote Kultur propagierend gesehen werden können, umgestellt, was zur Folge hatte, dass der Sender rasch an Popularität unter der Bevölkerung verlor (Mei 2017b, 76–77).

Auf zentraler Ebene wurde in der Vorbereitung auf das 90. Jubiläum der Gründung der Partei ein Wettbewerb namens „China laut besingen – die liebsten neuen Lieder der Massen“ 唱响中国——群众最喜爱的新创作歌曲 ausgerufen. Insgesamt wurden dabei 18.132 Lieder eingereicht, aus denen 36 als Gewinner ausgewählt wurden. Veranstaltet wurde diese Suche nach neuen Roten Liedern gemeinsam vom Propagandaministerium, dem Chinesischen Staatsfernsehen 中央电视台, dem staatlichen Rundfunk 中央人民广播电台, der Musikergesellschaft Chinas 中国音乐家协会 und der Chinesischen Akademie der Künste 中国艺术研究院, die die Lieder nach dem Ende des Bewerbs weiter propagierten (Gorfinkel 2017, 41). Die Vorgabe für die Einreichungen bestand aus dem Slogan „Sechs Gut und ein Stark“ 六好一强, der aus folgenden Komponenten bestand: „Die Partei ist gut, der Sozialismus ist gut, Reform und Öffnung ist gut, das große Vaterland ist gut, die Menschen aller Ethnien sind gut, und der Zeitgeist ist stark. Gleichzeitig müssen die Lieder leicht zu verbreiten und zu singen sein“⁴³ (Y. Chen und Jiang 2011). Bei der Suche nach neuen Roten Liedern im Jahr 2011 wird also weiterhin ähnliches gesucht, wie es Jiang Zemin bereits 1994 in seinen Vorgaben für Main-Melody-Produkte gefordert hat. Neben den neuen Roten Liedern waren auch klassische Rote Lieder im Programm des Staatsfernsehens zu finden, dessen Kanal #9 etwa in der Sendung „Neunzig Jahre Rote Lieder“ 红歌 90 年 170

⁴³ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „共产党好、社会主义好、改革开放好、伟大祖国好、各族人民好、人民军队好、时代感强, 同时, 作品必须易于传唱。“

klassische Rote Lieder, die von (mehr oder weniger bekannten) Popsänger:innen vorgetragen wurden, ausstrahlte. Für die Auswahl der Lieder war hierbei das Propagandaministerium direkt zuständig (Y. Chen und Jiang 2011).

Im Zuge der Produktion und Ausstrahlung von Sendungen zum Thema Rote Lieder im Fernsehen gelangten viele Lieder ohne eindeutige politische Inhalte in das Repertoire, das die Macher:innen der Sendungen als rot bezeichneten, wodurch die Grenzen dessen, was Rote Lieder im 21. Jahrhundert darstellen, wiederum erweitert wurden. Was die musikalische Darbietung betrifft, wird der Trend der Hybridisierung, der bereits seit den Anfängen der Roten Lieder wichtig war, weitergeführt. Der Erfolg von *Zhongguo Honggehui* im „Satellitenfernsehen Jiangxi“ und das Scheitern des „Satellitenfernsehen Chongqings“, ein nennenswertes Publikum zu generieren, zeigt, dass die allzu orthodoxe Auslegung dessen, was als Rotes Lied gelten soll, im 21. Jahrhundert nur mehr schwerlich in der Lage ist, von der Bevölkerung angenommen zu werden, während ein weniger eng gefasster Begriff dessen auch tatsächlich zu kommerziellen Erfolgen führen kann. Neben diesen dezentralisierten Aktivitäten war auch die Zentrale wieder darauf bedacht, sowohl neue als auch klassische Rote Lieder durch das Staatsfernsehen zu verbreiten und somit zum Verständnis Roter Lieder in der Bevölkerung beizutragen.

3.2. „Rote Lieder Singen“ in Bo Xilais Chongqing

Bo Xilai wurde im Jahr 2007 Parteichef von Chongqing und erreichte durch das von ihm propagierte Chongqing Modell 重庆模式 große Aufmerksamkeit im In- und Ausland. Das Modell setzte sich aus dem in Chongqing implementierten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen politischen Programm zusammen. Auf wirtschaftlicher Ebene wurden vor allem Investitionen aus dem Ausland bei gleichzeitiger Erhöhung der Investition von Seiten des Staates gesetzt und in Infrastrukturprojekte investiert. Die Sozialpolitik umfasste den großflächigen Bau öffentlicher Wohnungen sowie Investitionen in die ländlichen Regionen Chongqings. Die Kulturpolitik bestand in erster Linie aus der Roten Kultur Kampagne (Mei 2017a, 2–3), wobei sämtliche dieser Komponenten unter dem Schirm einer auf ökonomischer Gleichstellung und Umverteilung basierenden Ideologie propagiert wurden (Y. Zhang 2020).

Am meisten Sichtbarkeit erlangten dabei die Kampagne des „Rote Lieder Singens“ 唱红歌, die das Hauptaugenmerk dieses Kapitels sein wird, und die sich gegen organisierte Kriminalität richtende

Kampagne des „Schwarze Banden Schlagens“ 打黑. Letztere Kampagne begann im Juni 2009 und wurde vom damaligen Polizeichef von Chongqing, Wang Lijun 王立军, geleitet. Ziel der Kampagne waren neben mutmaßlichen Mafiaanführer:innen auch Unternehmer:innen, sowie der Korruption bezichtigte Politiker:innen, auf deren Festnahmen oft die Konfiszierung ihres Besitzes folgte (Mei 2017a, 3–4).

Wang Lijun war es auch, der im Jahr 2012 eine Reihe von Ereignissen ins Rollen brachte, die schlussendlich zu Bo Xilais Verhaftung führen sollten. Im Februar 2012 flüchtete Wang in die amerikanische Botschaft der Stadt Chengdu, um dort um politisches Asyl anzusuchen, nachdem er aufgrund von Ermittlungen am Mord des englischen Geschäftsmannes Neil Heywood, in denen Bo Xilais Gattin Gu Kailai 谷开来 als Hauptverdächtige geführt wurde, mit Bo in Konflikt geraten war. Im Gefolge dieser Geschehnisse verlor Bo Xilai zunächst im April 2012 seinen Posten als Parteisekretär Chongqings, danach im April seine Mitgliedschaft in Politbüro und Zentralkomitee der KPCh. Im September 2012 wurde er aufgrund von Korruption und Verstößen gegen die Parteidisziplin aus der Partei ausgeschlossen, bevor er im Oktober 2012 auch seine Mitgliedschaft im Nationalen Volkskongress verlor und schlussendlich, im August 2013, nach einem fünftägigen öffentlichen Prozess am 22. September 2013 zu lebenslanger Haft verurteilt wurde (Mei 2017a, 10–11; Zhao 2012, 2), in der er sich im Jahr 2023 auch weiterhin noch befindet.

Am 31. März 2008 sprach Bo erstmals in einer öffentlichen Rede in einer Chongqinger Volksschule die Wichtigkeit, Rote Lieder zu singen, an und im Juni 2008 wurde die Kampagne mit der Veröffentlichung des Dokuments „Vorschlag zur umfangreichen Durchführung von Veranstaltungen zum Verbreiten und Singen klassischer Roter Lieder“⁴⁴ 关于广泛开展红色经典歌曲传唱活动的意见 offiziell in Bewegung gesetzt. In der Direktive werden diverse Organisationseinheiten wie Regierungsorganisationen, Teile der Administration, soziale Gruppen, Unternehmen oder Bildungsinstitute dazu aufgefordert, verschiedenste Aktivitäten zum Singen Roter Lieder zu veranstalten. Mit einer weiteren Direktive, die ein Jahr darauf, im Juni 2009, unter dem Titel „Entschluss des Parteikomitees der Stadt Chongqing zum Vorantreiben großer Entwicklungen und großem Aufblühens von Kultur“⁴⁵ 中共重庆市委关于推动文化大发展大繁荣的决定 erschien, wurde der Slogan „Rote Lieder singen, Klassiker lesen, Geschichten erzählen

⁴⁴ Das Originaldokument ist dem Autor leider nicht zugänglich.

⁴⁵ Das Originaldokument ist dem Autor leider nicht zugänglich.

und Sprüche verbreiten“ 唱红歌, 读经典, 讲故事, 传箴言 eingeführt und die Rote Kulturkampagne um außermusikalische Elemente erweitert⁴⁶ (Mei 2017a, 40).

Die „Rote Lieder Singen“-Kampagne bot ein großes Spektrum von Teilnahmemöglichkeiten an, die gemessen an „dem Grad der Organisation, der Qualität des Auftritts und der Menge der Aufmerksamkeit des Auftritts“⁴⁷ (Mei 2017a, 66) in drei Ebenen unterteilt werden können: Auf höchster Ebene sind Auftritte, die etwa von TV-Sendern oder Teilen der Lokalregierung organisiert wurden, auf mittlerer Ebene sind Aufführungen, die hauptsächlich innerhalb von Schulen, Firmen, oder ähnlichen Organisationen abgehalten wurden und auf niedrigster Ebene finden sich Aktivitäten, die zur Gänze auf freiwilliger Basis zum Gaudium der Teilnehmenden geschahen (Mei 2017a, 66–77). Je höher die Stufe der Aktivitäten, desto weniger Spielraum gab es in der Wahl der Lieder. Auf oberster Stufe der offiziellen Auftritte wurde darauf geachtet, sowohl alte als auch neue Rote Lieder zu singen und jenen Liedern, die während der Kulturrevolution beliebt waren, aktiv aus dem Weg zu gehen. Auf mittlerer Ebene war es den Organisierenden weitestgehend möglich, in Bezug auf das Repertoire eigenen Vorlieben nachzugehen, während es den Teilnehmenden auf niedrigster Ebene, die ausschließlich aus in Parks singenden Pensionist:innen bestand, möglich war, die Lieder vollkommen frei auszuwählen (Mei 2017a, 80–81). Laut offizieller Stelle wurden im Zeitraum von 2008 bis 2011 etwa 181.000 Veranstaltungen mit insgesamt über 110 Million Teilnehmenden abgehalten (Propagandaabteilung der Stadt Chongqing 2011).

Auf der niedrigsten Ebene war das Potential, den Begriff dessen, was als Rotes Lied gelten kann, aufzubrechen, am größten. Zwischen September 2011 und Jänner 2012 konnten in Parks in Guangzhou, in denen sich wie auch in Chongqing Pensionist:innen zum Singen Roter Lieder getroffen hatten⁴⁸, 557 Lieder gesammelt werden (Qian 2014, 606–8). In der Analyse geht Qian nach zwei Kriterien vor: Einerseits wird festgehalten, ob Lieder vor oder nach dem Beginn der

⁴⁶ Um das „Lesen von Klassikern“ zu fördern wurden von der Chongqing Propagandaabteilung Anthologien im Taschenbuchformat herausgegeben, für das „Erzählen von Geschichten“ wurden Flugblätter gedruckt und in der Stadt verteilt und das „Verbreiten von Sprüchen“ geschah in erster Linie durch das Versenden kurzer SMS-Nachrichten. So erhielten die Bewohner:innen Chongqings etwa am 28. April 2009 eine von Bo Xilai selbst kompilierte Nachricht, die prägnante Mao-Zitate zum Inhalt hatte (Mei 2017a, 4).

⁴⁷ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

⁴⁸ Die Teilnehmenden in Guangzhou beteuern alle, dass sie sich schon lange vor den Kampagnen in Chongqing zum Singen in den Parks getroffen haben und ihre Aktivitäten auch weiterhin nicht von politischen Akteuren beeinflusst werden (Qian 2014, 612–13). Aufgrund mangelnder ähnlicher Analysen ähnlicher Aktivitäten in Chongqing und da diese nach Mei (2017) in Chongqing ebenso wenig politischen Einfluss erfuhren, erscheint es dem Autor passend, den Artikel an dieser Stelle zu erwähnen.

Reform- und Öffnungspolitik im Jahr 1978 verfasst wurden und andererseits, ob diese als Rot zu klassifizieren sind. Qians Kriterien dafür, wann ein Lied als Rotes Lied gelten kann, sind von ihm selbst entwickelt:

(1) Rote Lieder sprechen über soziale, wirtschaftliche und politische Prozesse auf nationaler Ebene unter den Rahmenbedingungen des Sozialismus oder der Post-Reform Entwicklung; oder (2) Rote Lieder dienen dazu, die politische Legitimation des Parteistaatsregimes durch das Loben der Führung der Partei und das Eintreten für von der Partei geförderte Werte und Ideologien zu bekräftigen; oder (3) Rote Lieder loben gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt und [gesellschaftliche und wirtschaftliche] Entwicklung unter der Führung des Parteistaats.⁴⁹ (Qian 2014, 608)

Nach diesen Kriterien sieht Qian nur 53,1% der in den Parks gesungenen „Roten Lieder“ auch tatsächlich als Rote Lieder an, während Lieder, die vor Reform und Öffnung geschrieben wurden, 57,3% ausmachen, wobei er 68,7% der alten Lieder und 32,4% der neuen Lieder als rot klassifiziert. In seiner inhaltlichen Analyse der Roten Lieder macht er einige Themen aus, deren Häufigkeit er in alten und neuen Liedern kontrastiert, so wird etwa Mao Zedong in mehr als einem Drittel der alten Lieder, aber in keinem einzigen der neuen Lieder erwähnt (Qian 2014, 608–10). Es zeigt sich also einerseits, dass bei dem Singen von Roten Liedern in inoffiziellen Kontexten viele Lieder, die nicht dem klassischen Verständnis Roter Lieder entsprechen, gesungen werden und andererseits, dass das Singen maoistischer Lieder aus der Kulturrevolution weiterhin beliebt ist (Qian 2014, 610–24). Mei konnte in ihrer Feldforschung in Chongqing sogar bei Veranstaltungen auf mittlerer Ebene das Singen von „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ und „Die Sonne ist am rötesten, der Vorsitzende Mao ist am nächsten“ 太阳最红，毛主席最亲, deren Konnotationen zur Kulturrevolution augenscheinlich sind, beobachten (Mei 2017a, 71).

Auf offizieller Ebene hingegen fand eine Distanzierung von während der Kulturrevolution beliebten Liedern statt. Diese Ablehnung von Liedern mit Konnotationen zur Kulturrevolution kann als Reaktion auf Kritik an der Kampagne gesehen werden. Kritiker:innen warnten davor, dass die Kampagne ein Schritt in Richtung Rückkehr zu den Wirren der Kulturrevolution sei. Die Kampagne hatte den Anspruch, der Massenlinie zu entsprechen und um diese darzustellen, war eine große Anzahl verschiedenster Teilnehmender aus den Reihen der Bevölkerung nötig, die die „sorgfältig orchestrierten Aktivitäten“ der Kampagne auch umsetzen konnten, also sowohl alte als

⁴⁹ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

auch neue Rote Lieder darbieten konnten und dabei gleichzeitig dem Diktum der „Harmonischen Gesellschaft“ 和谐社会 entsprechen mussten (Mei 2017a, 84). Dass diese Aktivitäten von der Politik orchestriert waren, zeigte sich etwa darin, dass die Lieder der Kulturrevolution kein Bestandteil der offiziellen Aktivitäten sein durften oder in der Art und Weise, wie die Massenlinie in TV-Shows wie „Täglicher Rote Lieder Wettbewerb“ 天天红歌会 performativ dargestellt wurde. Sämtliche Teilnehmenden der Sendung mussten Alltagskleidung tragen, durften keine professionellen Sänger:innen sein und hatten die Bühne aus einer Menschenmasse heraus zu betreten (Mei 2017a, 42–43).

Die kritischen Stimmen waren so laut⁵⁰, dass Bo Xilai diese in einem Interview sogar direkt adressierte, indem er beteuerte, dass das Singen Roter Lieder keine Rückkehr zur Kulturrevolution sei (Wen Wei Po 2011) oder sämtlichen Besucher:innen der Veranstaltungen der Chongqinger Lokalregierung in Beijing zum 90. Jubiläum der Gründung der Partei – also am Höhepunkt der Kampagne im Sommer 2011 – ein Dokument ausgehändigt wurde, das unter anderem eine Art Rechtfertigung der Kampagne vonseiten des Propagandaministerium Chongqings enthielt:

[...] innerhalb und außerhalb des Landes gibt es eine kleine Anzahl von Menschen, die gegen das „Singen Roter Lieder“ sind und uns vorwerfen, linke Dinge zu treiben, oder uns vorwerfen, die alten Wege der Kulturrevolution zu beschreiten. Diese Art und Weise, Dinge zu verstehen, ist an sich metaphysisch, überaus vereinfachend und formalisierend und gänzlich falsch. Die chinesische Nation verehrt schon seit Urzeiten die Farbe Rot. ‚Rot‘ ist das stärkste aller chinesischen Wörter, die Farben positiv konnotieren. Die rote Farbe steht für Vitalität, Lebhaftigkeit, Jugend, Enthusiasmus, steht für Helligkeit, Frische, Kraft und ungebändigte, volle Lebensenergie. Sogenannte Rote Kultur meint im engeren Verständnis den Geist der Zeit, den die chinesischen Kommunisten durch das Anführen der großen Massen des Volks in der wie loderndes Feuer um sich greifenden Zeit der revolutionären Kriege, sowie den Zeiten des [sozialistischen] Aufbaus und der Reform und Öffnung geformt haben. Das von der KPCh angeführte China ist nichts anderes als das ‚Rote China‘. In einem weiter gefassten Verständnis umfasst sie [die Rote Kultur] sowohl sämtlichen kulturellen Geist der chinesischen Nation als auch sämtliche großen Errungenschaften, die von den Völkern aller Welt geschaffen wurden. Sie ist der Oberbegriff für fortschrittliche und progressive Kultur. Wenn wir Rote Lieder singen, singen wir sowohl Lieder aus den Zeiten des Revolutionären Kriegs als auch Lieder aus der Zeit des Aufbaus des Sozialismus und von Reform und Öffnung und kombinieren sie noch dazu mit einer Reihe von neuen Liedern aus gerade in Chongqing vorangetriebenen

⁵⁰ Einen Tag bevor Bo Xilais seines Amtes als Parteichef Chongqings enthoben wurde warnte auch Premierminister Wen Jiabao 温家宝 vor einem Rückkehr zur Kulturrevolution, was weitläufig als (wenig) versteckte Kritik an Bos Politik verstanden wurde (W. Lam 2012, 14).

Kampagnen, [...] die von den Massen innig aufgenommen und geliebt werden.⁵¹
(Propagandaabteilung der Stadt Chongqing 重庆市委宣传部 2011, 5)⁵²

In diesem Zitat ist die defensive Haltung beim Versuch, die Musik der Kulturrevolution – entgegen allen gängigen Definitionen – aus dem Repertoire der Roten Lieder und somit gleichsam auch aus der Geschichte der KPCh im letzten Jahrhundert verschwinden zu lassen, deutlich erkennbar. Neben dieser Einschränkung findet jedoch auch eine deutliche Erweiterung des Begriffs statt, indem festgehalten wird, dass sämtliche fortschrittliche Kultur als Rot zu gelten habe und auch Lieder außerhalb des chinesischen Kontexts als Rot angesehen werden. An anderer Stelle äußerte der damalige Leiter der Propagandaabteilung Chongqings sogar die Ansicht, dass etwa die französische Nationalhymne, die Marseillaise, oder skurrilerweise gar das aus dem in China äußerst beliebten amerikanischen Musical „The Sound of Music“ stammende „Edelweiss“ als Rote Lieder zu gelten haben (Mei 2017a, 105).

Um das Phänomen Bo Xilai und dessen Scheitern nachvollziehen zu können, sei an dieser Stelle kurz auf dessen Stellung auf parteipolitischer ideologischer Ebene eingegangen. Bo Xilai ist Sohn des während der Kulturrevolution in Ungnade gefallenen kommunistischen Revolutionärs Bo Yibo 薄一波 und damit ein Angehöriger der Prinzlinge, oder Prinzenpartei 太子党, wie Politiker genannt werden, deren Eltern bereits hochrangige Politiker innerhalb der KPCh waren. Yang sieht das Wiederaufkommen Roter Kultur in direktem Zusammenhang mit faktionellen Konflikten innerhalb der KPCh (G. Yang 2016, 178), in denen die Prinzlinge, denen auch Xi Jinping angehört, mit ihrer Unterstützung von Roter Kultur gegen Kommerzialisierung und ökonomische Ungleichheit, und somit implizit gegen die Reformpolitik der letzten Jahrzehnte, auftreten (W. Lam 2012, 12).

⁵¹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „[...] 境内外也有少数人反对‘唱红’，指责我们搞‘左’的一套，甚至与走‘文革’老路联系起来。这种理解事物的方式本身就是形而上学，非常简单化、公式化，是完全错误的。中华民族自古意来就崇尚红色。‘红’是汉语中褒义色彩最强烈的词。红色代表生机、活跃、青春、热情，代表明亮、鲜艳、力量、奔放和充满生命力。所谓红色文化，从狭义上讲，是指近一个世纪以来，中国共产党人带领广大人民群众在如火如荼革命战争年代以及建设、改革开放时期所形成的时代精神。共产党领导的中国就是“红色中国”。从广义上讲，它既包括古往今来中华民族的各种文化精神，也包括世界各国人民创造的一切优秀文化成果，是先进文化，进步文化的统称。我们唱红歌，既唱革命战争年代的歌，也唱社会主义建设和改革开放时期的歌，还结合重庆正在推进的 [...] 新创了一批歌曲，深受广大群众欢迎和喜爱。”

⁵² An dieser Stelle möchte sich der Autor herzlichst bei Johnny Erling dafür bedanken, dass dieser so freundlich war ihm das Dokument zur Verfügung gestellt zu haben.

Beim Versuch einer Kategorisierung von für die Analyse der Kritik an Bo Xilais Chongqing-Modell relevanter politischer Strömungen geht Mei von jeweils zwei Kategorien auf linker und auf rechter Seite aus. Auf linker Seite unterscheidet sie zwischen Ultra-Linken und Neuen Linken und auf rechter Seite zwischen Reformern und Liberalen.⁵³ Ultra-Linke bezeichnet sie auch als (neue) Maoisten. Sie unterstützen Planwirtschaft, die Diktatur der KPCh und lehnen die Kulturrevolution und das maoistische Konzept der kontinuierlichen Revolution nicht per se ab, sondern evaluieren diese oft sogar positiv. Die Neuen Linken kritisieren die marktwirtschaftlichen Reformen der Zeit nach Mao und äußern sich positiv zu orthodoxeren Formen des Sozialismus, sie agieren oft nationalistisch und populistisch und kritisieren Globalisierung und Neo-Liberalismus. Zu der Kulturrevolution besteht meist ein ambivalentes Verhältnis (Mei 2017a, 4–5).

Die Reformer unterstützen die Herrschaft der KPCh und den Sozialismus als Leitideologie, sprechen sich aber gleichzeitig für liberale marktwirtschaftliche Reformen aus, während die Liberalen eine freie Marktwirtschaft fordern und sich teilweise sogar für Demokratisierung einsetzen (Mei 2017a, 4–5). Da die Grenzen zwischen Neuen-Linken und Ultra-Linken, sowie Reformern und Liberalen teils unklar verlaufen, sind, wenn im Folgenden von *linker* Seite gesprochen wird, sowohl Neue Linke als auch Ultra-Linke, beziehungsweise Maoisten gemeint, während das *rechte* Spektrum chinesischer Politik sowohl Reformer als auch Liberale umfasst.

Der generelle Trend in der Evaluierung des Chongqing-Modells war, dass dieses größtenteils Unterstützung von *linker* Seite und Ablehnung und Kritik von *rechter* Seite erfuhr. In der Diskussion um das Chongqing-Modell wurde die Evaluierung der Kulturrevolution zum Brennpunkt der Debatten, wobei Bos Politik und insbesondere das gezielte Fördern von Partizipation der Bevölkerung von Liberalen und Reformern oftmals als maoistisch bezeichnet wurde. Neue Linke sowie Ultra-Linke hingegen haben versucht, das Chongqing-Modell theoretisch zu untermauern und als ein Modell darzustellen, das das Potential hat, in Zukunft in ganz China Anwendung zu finden (Mei 2017a, 4–5). Die Kritik an Bo enthielt oftmals eine Warnung davor, zur Kulturrevolution zurückzukehren, obwohl – wie Weigelin-Schwiedrzik und

⁵³ In einem Kategorisierungsversuch öffentlicher Intellektueller kommen Cheek, Ownby, und Fogel (2018) auf die Kategorien der Neuen Linken, Liberalen und Neo-Konfuzianern, wobei die Neue Linke in dieser Auffassung sich deutlich mit den Ultra-Linken und Neuen Linken und die Liberalen mit den Reformern und Liberalen nach Mei (2017a, 4–5) überschneiden. Da der Neo-Konfuzianismus in der Diskussion um das Chongqing-Modell kaum eine Rolle gespielt hat und die Differenzierung zwischen Liberalen und Reformern, sowie Neuen Linken und Ultra-Linken sinnvoll erscheint, verwendet diese Arbeit diese Kategorien.

Cui (2016b, 747) im Jahr 2016 feststellen – zu diesem Zeitpunkt noch wenige Analysen dahingehend getätigt wurden, ob Bos Politik denn tatsächlich Ähnlichkeiten mit Vorgängen, die während der Kulturrevolution stattfanden, aufweisen (Weigelin-Schwidrzik und Cui 2016b, 747). In rezenterer Forschung wird der Roten Kultur Kampagne in Chongqing attestiert, dass sich diese deutlich von den Kampagnen der Kulturrevolution unterscheidet, da die Massenmobilisierung nicht darauf ausgelegt war, die Massen tatsächlich dazu zu bewegen, sich für das Erreichen der in der Propaganda geforderten Ziele einzusetzen (Mei 2017a, 112). Ähnliches konnte auch bei weiteren Komponenten des Chongqing-Modells beobachtet werden. So war etwa bei der Besteuerung von Reichen ebenso nicht die Sache an sich – in dem Fall die Höhe der Steuereinnahmen – von höchster Bedeutung, sondern, dass diese Besteuerung möglichst öffentlich und medienwirksam umgesetzt wird, um Unterstützung für die Politik zu generieren (Y. Zhang 2020, 32–34). In den Kampagnen des Chongqing Modells ging es also darum, den Anschein einer populären Massenbewegung zu wecken, um die politischen Aspirationen Bo Xilais innerhalb der Partei zu unterstützen (Mei 2017a, 112; G. Yang 2016, 178; Y. Zhang 2020, 36–38; Zhao 2012, 5). Der Grund, dass Bo diesen Weg einschlug, lag wohl darin, dass ihm, beziehungsweise seiner Politik, in der Parteizentrale Faktionen entgegenstanden, die unter anderem im Jahr 2007 in der Lage waren, durchzusetzen, dass der damalige Handelsminister Bo nicht weiter Karriere in der Zentrale machen konnte und nach Chongqing versetzt wurde (Y. Zhang 2020, 37–38).

Trotz dieser Ablehnung Bos Politik von Teilen der Parteizentrale wurden während der Roten Kultur Kampagne in Chongqing auch auf zentraler Ebene Rote Lieder verbreitet (siehe Kapitel 3.1.1.), die dann wiederum Teil der Chongqinger Kampagne wurden. So wurden 2011 insbesondere die 36 neuen Roten Lieder, die von zentraler Stelle zum 90. Geburtstag der KPCh gesammelt wurden, in Chongqing gefördert (Gorfinkel 2017), indem alle Einwohner der Stadt dazu aufgerufen wurden, die Lieder singen zu lernen (Y. Chen und Jiang 2011).

Die Geschehnisse in Chongqing zeigen, dass die Partei in Chongqing, wie auch in der Zentrale, darauf bedacht war, das Singen Roter Lieder nicht in Verbindung mit der Kulturrevolution zu bringen, gleichzeitig aber unter der Bevölkerung sowohl Lieder aus der Kulturrevolution als auch Lieder, die keinen gängigen Definitionen von Roten Liedern entsprachen, als solche aufgefasst wurden. Die Kritik am Chongqing Modell macht deutlich, dass Rote Lieder und das gemeinsame

Singen selbiger im 21. Jahrhundert weiterhin Assoziationen zur Kulturrevolution wecken – unabhängig von den Inhalten der Lieder, die gesungen werden.

3.3. Rote Lieder unter Xi Jinping

In den ersten Jahren Xi Jinpings als Generalsekretär der KPCh wurde der Begriff der positiven Energie 正能量 als Vorgabe für die Produktion von Propaganda geprägt. Der Einfluss, den die Orientierung an positiver Energie auf das Verfassen neuer Rote Lieder hatte, wird in Kapitel 3.3.1 beschrieben, während sich Kapitel 3.3.2 mit Kontroversen um das Singen von Liedern aus der Kulturrevolution unter Xi Jinping beschäftigt.

3.3.1. Main Melody und *Zhengnengliang*

Nach dem Fall Bo Xilais wurden die Aktivitäten rund um das Singen Roter Lieder in Chongqing zwar zunächst unterbunden, unter Xi Jinping als Generalsekretär der KPCh, der bereits im Dezember 2010 als Shanghaier Parteichef nach Chongqing reiste und Bo Xilais Kampagnen lobte, wurden jedoch einige Elemente des Chongqing-Modells adaptiert und wiederverwendet und so auch die Verwendung von Musik in der Propaganda weiterentwickelt (G. Yang 2016, 178–79; Y. Zhang 2020, 38–39).

Xi Jinping äußerte sich im November 2013 in Form eines Geleitworts in der Zeitschrift *Dangjian* 党建 zur Ausrichtung von Literatur und Kunst (Xi 2013a). Die Wichtigkeit des Textes ergibt sich nicht nur daraus, dass er von Parteisekretär und Staatspräsident Xi Jinping verfasst wurde, sondern auch aus dem Stellenwert von *Dangjian*, das direkt dem Propagandaministerium untersteht (Shambaugh 2017, 727–28). Im Titel „Main Melody fördern, positive Energie verbreiten“ (Xi 2013a) bereits lässt sich erkennen, dass kein vollständiger Bruch mit dem von Jiang Zemin geprägten Konzept von Main Melody vollzogen wird. Dennoch wurde das Konzept modifiziert, indem das „für Diversifizierung eintreten“ einem „positive Energie verbreiten“ 传播正能量 weicht (Xi 2013a). Ebenso wird in dem Vorwort der Fokus auf die Durchsetzung sozialistischer Kernwerte 社会主义核心价值观 gelegt (Xi 2013a), was bereits zu Beginn von Xi Jinpings Amtszeit als Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chinas im Jahr 2012 als Teil der Kampagne des „Chinesischen Traums“ 中国梦 zu einem integralen Bestandteil der Propaganda unter Xi wurde (Gow 2017, 96–97).

In einer Rede auf der Konferenz für Literatur- und Kulturarbeit führt Xi Jinping die Anforderungen, die er an Literatur und Kultur stellt, weiter aus (Xi 2014). Er beginnt zunächst damit, zu argumentieren, dass historisch wichtige Zeiten – inmitten deren er China sieht – auch herausragende Werke der Literatur und Kunst benötigen und es daher zur Erfüllung des Chinesischen Traums notwendig sei, auch auf geistiger Ebene große Erfolge zu erzielen, was durch großartige Werke zu erfolgen habe, die er wie folgt definiert: „Großartige Werke beschränken sich nicht auf einen Stil, haben nicht nur eine Form und werden nicht nur von der Autorität als solche bestimmt. Sie können sowohl aus Populärkultur als auch aus Hochkultur bestehen und müssen weit verbreitet sein. Solange sie positive Energie und Ansteckungskraft haben, fein und gewitzt, sowie erleuchtend und weise sind, gut verbreitbar und langlebig sind und von den Volksmassen geliebt werden, sind sie großartige Werke.“⁵⁴ (Xi 2014). Obgleich hier also hauptsächlich der Erfolg unter der Bevölkerung als Kriterium genannt wird, kritisiert Xi über lange Teile seiner Rede, dass die Verlockungen der Marktwirtschaft zur Kreation qualitativ minderwertiger Werke, die er gar „kulturellen ‘Müll‘“ 文化‘垃圾‘ nennt, geführt hat.

Neben dem Grundsatz, dass allen als gut erachteten Werken „positive Energie“ inne sein muss, wird auch die Prämisse, dass Kunst und Literatur vom Volk für das Volk gemacht werden muss, gespickt mit Zitaten von Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Zemin und Hu Jintao ausgeführt, und die Wichtigkeit des Verbreitens der Sozialistischen Kernwerte in kulturellen Produkten betont. Als Leitmotiv der Sozialistischen Kernwerte hat der Patriotismus zu gelten. Dieser soll „[...] das Volk dazu anleiten, eine korrekte Sicht auf die Geschichte, die Nation und das Land zu etablieren und an dieser festzuhalten, sowie die moralische Integrität und das Selbstvertrauen darin, Chinesen zu sein, stärken.“⁵⁵ (Xi 2014). Kunst und Literatur sollen also einen dezidiert chinesischen Charakter haben, der unter anderem auch dazu beitragen soll, im Ausland für besseres Verständnis für China zu sorgen. Ebenso merkt Xi auch an, dass ausländische Kultur eine wichtige Rolle in der chinesischen Kulturproduktion spielen kann und soll. Die Formulierung, dass „nicht nur von der Autorität bestimmt werden soll, was korrekt ist“ 不定于一尊⁵⁶, verwundert im Kontext seiner

⁵⁴ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „优秀作品并不拘于一格、不形于一态、不定于一尊，既要有阳春白雪、也要有下里巴人，既要顶天立地、也要铺天盖地。只要有正能量、有感染力，能够温润心灵、启迪心智，传得开、留得下，为人民群众所喜爱，这就是优秀作品。“

⁵⁵ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „[...] 引导人民树立和坚持正确的历史观、民族观、国家观、文化观，增强做中国人的骨气和底气。“

⁵⁶ Diese Formulierung entstammt übrigens dem Shiji 史记 Sima Qian 司马迁.

Rede. Im weiteren Verlauf der Rede versucht Xi, die Rolle der Partei in der Kontrolle der Kultur zu schmälern, indem er behauptet, dass sowohl Kunstschaffende als auch die Politik daran interessiert sind, dem Volke zu dienen, weshalb es gar nicht so viel Einflusses von Seiten der Politik bedürfe (Xi 2014).

In seiner Argumentation bezieht er sich auf den großen wie positiven Einfluss sowjetischer Kultur nach Ausrufung der Volksrepublik und meint: „Jetzt ist die Situation gleich, viele Kunstformen sind im Ausland entstanden, sowie etwa Rap-Performances, Street-Dance und ähnliches, aber solange es die Volksmassen mögen, sollen wir sie nützen und mit gesunden, nach vorne strebenden Inhalten füllen“⁵⁷ (Xi 2014). Es wird also festgehalten, dass der Inhalt weiterhin wichtiger als die Form ist, aber auch Popularität von Bedeutung sei⁵⁸. Auch an anderer Stelle wird nochmal konzidiert, dass „populär“ nicht gleichzeitig „von minderer Qualität“ bedeutet. Den Widerspruch zwischen Popularität und politischem Nutzen versucht Xi zu lösen, indem er das Verhältnis zwischen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Interessen – in einer Formulierung, die deutlich an Maos Formulierungen bezüglich des Verhältnisses von Politik und künstlerischem Wert in seinen Yan’aner Reden erinnert (Mao 1942), auch wenn sich der Große Vorsitzende seinerzeit konziser und weniger repetitiv ausgedrückt hat – klarstellt:

Ein gutes Werk [...] sollte den gesellschaftlichen Nutzen an erste Stelle setzen, gleichzeitig sollte es jedoch auch ein Werk sein, das wirtschaftlichen Nutzen und gesellschaftlichen Nutzen vereint. Unter den Voraussetzungen der Entwicklung der sozialistischen Marktwirtschaft realisieren viele kulturelle Produkte ihren Wert auf dem Markt, natürlich darf man den wirtschaftlichen Nutzen nicht gänzlich außer Acht lassen. Vergleicht man [den wirtschaftlichen Nutzen] jedoch mit dem gesellschaftlichen Nutzen, so steht der wirtschaftliche Nutzen an zweiter Stelle. Wenn sich die beiden Nutzen, die beiden Werte im Widerspruch befinden, so muss sich der wirtschaftliche Nutzen dem gesellschaftlichen Nutzen beugen, der wirtschaftliche Wert dem gesellschaftlichen Wert beugen.⁵⁹ (Xi 2014)

⁵⁷ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „现在，情况也一样，很多艺术形式是国外兴起的，如说唱表演、街舞等，但只要人民群众喜欢，我们就要用，并赋予其健康向上的内容。“

⁵⁸ Deutlich zeigt sich die Wichtigkeit der Inhalte etwa darin, dass Xi in seiner Rede dezidiert von Rap-Musik als Potential beherbergendes Medium spricht, im Jahr 2015 jedoch durch das Kulturministerium eine Liste von 120 zu zensierenden Liedern veröffentlicht hat, in der ein Großteil der Musik Hip-Hop und Rap war (Amar 2018).

⁵⁹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „一部好的作品[...] 应该是把社会效益放在首位，同时也应该是社会效益和经济效益相统一的作品。在发展社会主义市场经济的条件下，许多文化产品要通过市场实现价值，当然不能完全不考虑经济效益。然而，同社会效益相比，经济效益是第二位的，当两个效益、两种价值发生矛盾时，经济效益要服从社会效益，市场价值要服从社会价值。“

In der Forderung, dass die kulturelle und literarische Produktion von der Politik geleitet sein soll, geht Xi mit Mao nicht nur in seiner Formulierung, sondern auch inhaltlich d'accord. In der Rede betont er, dass es von hoher Wichtigkeit ist, die großen Veränderungen in der Verbreitung und Produktion kultureller Produkte, die sich durch das Aufkommen des Internets und neuer Medien ergaben, zu beachten und daran zu arbeiten, auch diese unter Kontrolle zu bringen: „Betreffend der Kreation, Produktion und Verbreitung traditioneller Literatur und Kultur haben wir eine Reihe systemischer Mechanismen und Methoden der Verwaltung, mit denen wir verhältnismäßig vertraut sind. Was die neuen Formen von Literatur und Kultur betrifft, mangelt es uns jedoch noch an effektiven Methoden und Praktiken zur Verwaltung. Diesen Aspekt betreffend müssen wir dem Puls der Zeit folgen und Zeit investieren, um nach neuen Lösungen zu forschen.“⁶⁰ Ebenso soll daran gearbeitet werden, die neuen, unabhängigen Kulturschaffenden dazu zu bringen, sich von den politischen Anforderungen leiten zu lassen, wodurch ebenso neuartige Methoden von Nöten sind. Erwartet wird sich durch diesen Fokus auf neuartige Literatur und Kultur vor allem eine Beeinflussung junger Menschen (Xi 2014).

Laut Gorfinkel (2017, 43) hat sich Xi Jinping auf dieser Konferenz auch für eine Reihe⁶¹ seit 2013 verfasster Lieder zum Thema „Chinesischer Traum“ ausgesprochen (Gorfinkel 2017, 42–44), was jedoch in der vom Autor konsultierten, autorisierten Fassung der Rede (Xi 2014) nicht der Fall ist. Der ‚Volltext‘ der Rede wurde von der Xinhua-Agentur 新华社 erst im Jahr 2015 veröffentlicht, war jedoch an gewissen Stellen gekürzt⁶². Selbst wenn Xi Jinping die Lieder auf der Konferenz nicht dezidiert gelobt haben sollte, wurden sie zu der Zeit dennoch von offizieller Stelle gesammelt und verbreitet. Eine Aktion zur Kreation neuer Lieder zum Thema „Chinesischer Traum“ wurde im Jahr 2013 von dem Propagandaministerium, dem Kulturministerium und der Staatlichen Administration für Presse, Publikation und Radio 国家新闻出版广电总局 initiiert. In der

⁶⁰ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „对传统文艺创作生产和传播，我们有一套相对成熟的体制机制和管理措施，而对新的文艺形态，我们还缺乏有效的管理方式方法。这方面，我们必须跟上节拍，下功夫研究解决。要通过深化改革、完善政策、健全体制，形成不断出精品、出人才的生动局面。“

⁶¹ Gorfinkel spricht von 80 Liedern (Gorfinkel 2017, 43), während die von ihm zitierten Quellen die Zahl 50 nennen (Renmin Ribao 2015).

⁶² Zum Beispiel lobte Xi Jinping in seiner Rede zwei Blogger, die dadurch große Aufmerksamkeit erhielten, was dazu führte, dass Xi Jinpings Erwähnung der beiden im Internet zensiert wurde (Rudolph 2014). Ebenso aus der Rede gestrichen wurde Kritik Xi Jinpings an Hochhäusern, deren Dachgeschoße aus optisch an traditionelle chinesische Dächer angelehnten Konstruktionen bestehen. Neu ist die Kritik an solchen Gebäuden übrigens keineswegs, bereits Liang Sicheng 梁思成 kommentierte abschätzig, dass derartige Gebäude „einen westlichen Anzug tragen, aber eine chinesische Haube aufgesetzt haben“ 穿西装戴瓜皮帽 (Guandian 2009).

Reklame der Lieder werden diese nicht Rote Lieder genannt. Stattdessen wird die Wichtigkeit, dass die Lieder positive Energie verbreiten und der Main Melody folgen, betont (CCTV.com 2015). Es erscheint naheliegend, dass, kurz nachdem Bo Xilai in Ungnade gefallen war und die Rote Kultur Kampagne mit ihren Roten Liedern in Chongqing beendet wurde, darauf geachtet wurde, Konnotationen zum Chongqing-Modell und Bo Xilai zu vermeiden.

Das Verfassen von Liedern zu den neuen Propagandaschlagworten Xi Jinpings war also bereits zu Beginn seiner Amtszeit bemerkbar und insbesondere der Begriff *Zhengnengliang* sollte sich dabei als von großer Bedeutung erweisen. In offiziellen Dokumenten der Jahre 2017 und 2018 wird positive Energie etwa mehr als doppelt so oft verwendet wie Main Melody. Ein wichtiger Unterschied zwischen *Zhengnengliang* und anderen propagandistischen Begriffen ist, dass er fest im Vokabular der Bevölkerung verankert ist, wie man den Ergebnissen der Suchmaschine Baidu 百度 entnehmen kann: Der „Chinesische Traum“ wird zwar in offiziellen Dokumenten viel öfter genannt, auf Baidu findet man jedoch nur halb so viele Einträge dazu. Für den bereits seit den 1980er-Jahren von offizieller Seite propagierten Begriff von Main Melody finden sich im Internet nur ein Drittel der Einträge, die „positive Energie“ aufweisen kann (Z. Chen und Wang 2020, 202). Grund dafür ist unter anderem, dass der Begriff bereits zu Beginn des 21. Jahrhunderts, bevor er von der Propaganda aufgegriffen wurde, beliebt war (P. Yang und Tang 2018, 10–12) und besonders im Laufe des Jahres 2012 zu großer Popularität im chinesischen Internet gelangte (Z. Chen und Wang 2020, 207–8; P. Yang und Tang 2018, 12–14).

Weiterhin jedoch existiert verhältnismäßig wenig Forschung, die sich dezidiert mit der Rolle von Musik in der Propaganda der Xi-Jinping-Ära beschäftigt, und der Frage nach dem Verhältnis der neuen Produktionen im Verhältnis zu dem Konzept der Roten Lieder wird kaum nachgegangen. In einer kurzen Analyse der Lieder einer 2016 veröffentlichten Sammlung von dreißig Liedern zum Thema „Chinesischer Traum“ wurde von Gorfinkel (2017) beobachtet, dass diese Lieder keine Erwähnungen der Partei oder Führungspersönlichkeiten enthalten, Propagandabegriffe jedoch sehr wohl Teil der Texte sind. Inhaltlich ist die Hauptaussage der Lieder des Albums, dass Patriotismus und harte Arbeit dazu führen, die eigenen Ziele zu erreichen und somit ferner auch zu der Realisierung des „Chinesischen Traums“ beitragen (Gorfinkel 2017, 43–44).

Sehr wohl werden Führungspersönlichkeiten und die Partei jedoch auf inoffizieller Seite dezidiert angesprochen, wie etwa in dem Lied „Onkel Xi liebt Mama Peng“ 习大大爱着彭妈妈, das wenig

überraschenderweise von der Liebe zwischen Xi Jinping und seiner Gattin Peng Liyuan 彭丽媛 handelt und die Hörer:innen dazu aufruft, das Ehepaar als Vorbild zu sehen. Das dazugehörige Video besteht aus einer Vielzahl von Bildern, die das Paar zeigen, und konnte innerhalb weniger Tage mehrere Millionen Aufrufe verzeichnen. Obwohl der Inhalt von staatlicher Seite wohl nicht so produziert worden wäre, wurde das Video dennoch auch auf den Kanälen staatlicher Akteure im chinesischen Internet geteilt. Die Produktion solcher Werke kann als einfacher Weg Popularität zu erlangen gesehen werden – wie es etwa auch schon die Veröffentlichung von Roten Liedern durch Popsänger:innen zuvor war. Da solche Inhalte jedoch nicht zensiert und sogar weiter verbreitet werden, kann davon ausgegangen werden, dass eine gewisse Akzeptanz solcher, ebenso positive Energie verbreitender Lieder, von offizieller Seite gegeben ist (Gorfinkel 2017, 44–46).

Besonders im Aneignen von populärer Kultur unter dem Schirm der positiven Energie ist die Propaganda unter Xi Jinping äußerst erfolgreich, indem sie einer Strategie nachgeht, „die nicht nur die Übernahme von populärem Jargon, Memes und Unterhaltungsformen, sondern auch die konstante Produktion und Reproduktion von Populärkultur umfasst“⁶³, was etwa durch Prominente Influencer:innen, die als „Positive Energie Idole“ 正能量偶像 auftreten und in dieser Funktion etwa äußerst erfolgreich darin waren, Menschen zu Online-Aktivitäten in Sozialen Medien aufzurufen (Z. Chen und Wang 2020, 213–14). Eine wichtige Rolle übernimmt dabei auch die Kurzvideoplattform Douyin 抖音⁶⁴, die sogar eine eigene Abteilung für beliebte Videos mit positiver Energie aufweist. In einer Analyse 800 solcher Kurzvideos konnten einerseits Videos, die Patriotismus auf Makro-Ebene konstruieren, und andererseits Videos, die Harmonie auf Mikro-Ebene konstruieren, ausgemacht werden. Erstere Kategorie zeichnete sich etwa durch die Darstellung des Militärs, nationalen Wohlstands und technologischen Fortschritts, etwa in Form von Weltraumprogrammen, der Entwicklung des Mobilfunkstandards 5G oder Atomkraftwerken aus. Auf Mikro-Ebene waren es in erster Linie Einzelpersonen, die durch ihre aufopferungsvolle, harte Arbeit als Vorbilder dargestellt werden, wobei die Mühen des Individuums stets in den größeren Zusammenhang des Erfolgs der Nation gestellt werden. Die Vorbilder waren oftmals Paket- oder Essenslieferanten, Hausmeister, oder andere als dem einfachen Volke entstammend dargestellte Personen. Als den Stil derartiger Videos beschreibender Begriff wird „spielerischer Patriotismus“ vorgeschlagen, der zeigen soll, dass die Propaganda beim Versuch, patriotische

⁶³ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

⁶⁴ Außerhalb Chinas wird die Applikation Douyin unter dem Namen TikTok vertrieben.

Inhalte zu verbreiten, darauf bedacht ist, Videos mit einer spielerischen Leichtigkeit, in denen auch Humor zulässig ist, zu kreieren (X. Chen, Valdovinos Kaye, und Zeng 2021).

Das Verbreiten positiver Energie ist inzwischen – wie 2014 bereits von Xi Jinping höchstpersönlich vorweggenommen – auch in die Sphäre der Rap-Musik vorgedrungen (Bienvenu 2021). Nachdem Hip-Hop im Jahre 2017 durch die TV-Talentshow „China hat Hip-Hop“ 中国有嘻哈, auch bekannt unter dem offiziellen englischen Titel „The Rap of China“, im chinesischen Mainstream angekommen war, erfuhr Rapmusik zunächst eine Welle von Zensur, die sich gegen das Auftreten chinesischer Rapper:innen und die als negativ wahrgenommenen Inhalte mancher Texte richtete, bevor eine Reihe von Liedern mit bewusst positiven Inhalten veröffentlicht und auch von offizieller Seite verbreitet wurden (Amar 2018; Bienvenu 2021). Eine der ersten Rap-Formationen, die diesen Weg einschlug, war die Gruppe „CD-Rev“ 天府事变⁶⁵, deren Rap-Songs in englischer Sprache zu einer anhaltenden Kollaboration mit dem Kommunistischen Jugendverband 共产主义青年团 geführt haben. Ein Mitglied der Gruppe, Li Yijie 李毅杰, auch bekannt als Pissy, veröffentlichte zu Beginn der Covid-19 Pandemie ein Lied unter dem Titel „Tomorrow Will be OK“, in denen positive, patriotische Zeilen wie „Wuhan let’s go, China let’s go / I believe tomorrow will be OK“ gerappt werden. Das Musikvideo zum Lied zeigt, wie auch andere vergleichbare Produktionen aus der Zeit, Krankenpfleger:innen bei der Arbeit und die Errichtung eines Spitals innerhalb von zehn Tagen in Wuhan (Bienvenu 2021, 32–36) und entspricht somit genau dem, was von X. Chen, Valdovinos Kaye, und Zeng (2021) die Konstruktion von Harmonie auf Mikro-Ebene genannt wird. Für die Produktion von Rap-Musik, die die politischen Vorgaben des Verbreitens positiver Energie und des Einhaltens der Main Melody befolgt, kann beobachtet werden, dass diese nicht vom Staat, sondern von Künstler:innen aus Eigeninitiative produziert wird (Bienvenu 2021, 38–39). Ob die Beweggründe, derartige Lieder zu veröffentlichen, kommerzieller oder ideologischer Natur sind, ist für die Tatsache, dass sie den politischen Vorgaben, wie sie von Xi im Jahr 2014 formuliert wurden, in vielerlei Hinsicht entsprechen, irrelevant. Die Gruppe CD-Rev und Li Yijie veröffentlichen ihre Lieder auf Englisch, womit sie auch für nicht Chinesisch sprechendes Publikum zugänglich sind, und verbreiten patriotische, positive Inhalte, wodurch sie offizielle

⁶⁵ Es ist nicht unüblich, dass chinesische Musikgruppen sowohl einen Englischen als auch einen Chinesischen Namen haben, und dass zwischen den beiden nicht gezwungenermaßen ein Zusammenhang bestehen muss. In diesem Fall ist „CD Rev“ eine Abkürzung für „Chengdu Revolution“, *Tianfu Shibian* hingegen kann etwa als „Deutliche Veränderung natürlichen Talents“ übersetzt werden.

Unterstützung in der Verbreitung ihrer Musik erhalten und somit zu einem wichtigen Teil der Propagandaarbeit unter Xi Jinping werden.

3.3.2. Lieder der Kulturrevolution?

Abseits der eben dargestellten Entwicklungen fand in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts ein Prozess der Fraktionalisierung der Erinnerung an die Kulturrevolution statt, der hauptsächlich von den Faktionen, die sich in der Hochphase der Kulturrevolution in den Jahren 1966-1968 im Konflikt befanden, getragen wird (Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a, 29; 2016b, 735–36; G. Yang 2016, 166) und sich unter anderem auch in der Sphäre der Musik äußerte (Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a, 29–31). Gegenüber stehen sich dabei Maoisten, die in erster Linie aus Personen bestehen, die während der Kulturrevolution zu den Rebellen 造反派 gezählt wurden, und die als „Zweite Rote Generation“ 红二代⁶⁶ bezeichnete Gruppe von Menschen, die Söhne und Töchter hochrangiger kommunistischer Politiker sind, und während der Kulturrevolution zu den „Alten Roten Garden“ 老红卫兵 gezählt wurden. Streitpunkt war dabei die Akzeptanz der „Vollständigen Ablehnung der Kulturrevolution“ 彻底否定‘文革‘, wie sie in der „Resolution über einige Fragen zur Geschichte der Partei seit Gründung der Volksrepublik“ 关于若干历史问题的决议 (Central Committee of the Communist Party of China 1981) formuliert wurde, wobei sich die Maoisten dabei für eine Neuevaluierung des in der Resolution formulierten Grundsatzes einsetzen, während die Alten Roten Garden weiterhin eine stark ablehnende Haltung einnehmen (Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a, 29). Besonders das Wiedererstarken der Ansichten der damaligen Rebellen konnte in den letzten Jahren wieder vermehrt an Aufmerksamkeit gewinnen und somit den Diskurs beeinflussen (G. Yang 2016, 201; Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a; 2016b).

Am 02.05.2016 fand 50 Jahre nach Beginn der Kulturrevolution in der Beijinger Großen Halle des Volkes 人民大会堂 eine Veranstaltung namens „Auf dem Feld der Hoffnung“ 在希望的田野上 statt. Die Veranstaltung enthielt Lieder aus der Kulturrevolution wie „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“, politische Slogans der Kulturrevolution, aber auch neue Lieder, denen ein gewisser Personenkult inne ist wie „Ich weiß nicht, wie ich dich nennen

⁶⁶ Bei den Begriffen der „Zweite Rote Generation“ und der „Prinzling“ bestehen gewisse Überschneidungen, wobei der Begriff „Prinzling“ für Personen, die selbst hohe politische Ämter bekleiden, verwendet wird.

soll“ 不知该怎么称呼你⁶⁷ und wurde unter anderem von einer direkt dem Propagandaministerium unterstehenden Organisation veranstaltet sowie im Internet von den offiziellen Kanälen der Xinhua-Agentur, der *Renmin Ribao* 人民日报, und dem Chinesischen Staatsfernsehen verbreitet. Kritik auf diese Veranstaltung folgte rasch, wobei besonders einem offenen Brief von Ma Xiaoli 马晓力, Tochter eines Parteifunktionärs, große Aufmerksamkeit zuteil wurde. In ihrer Kritik warnte Ma vor einer Rückkehr zu der Kulturrevolution und wies indes darauf hin, dass die Ablehnung der Kulturrevolution seit der Resolution von 1981 auch von offizieller Seite befürwortet wird. Auf diese Kritik hin folgte rasch die Distanzierung von der Veranstaltung von offizieller Seite, die kurioserweise behauptete, dass sich das bei der Veranstaltung auftretende Gesangs- und Tanzensemble durch das Erfinden einer dem Propagandaministerium unterstehenden Organisation gleichsam in die Große Halle des Volkes geschuggelt habe. Das Ensemble akzeptierte die Kritik an der Programmierung, stritt die Anschuldigung der Täuschung jedoch ab und behauptete, dass es weiterhin unmöglich sei, sich einfach in die Große Halle des Volkes einzumieten. Ma Xiaolis Kritik führte zwar zu einer öffentlichen Distanzierung von der Veranstaltung von offizieller Seite, die auch von vielen Menschen befürwortet wurde, dennoch aber wurde rasch auch nicht unbeachtliche Kritik an Ma Xiaolis Kritik laut. In den größtenteils von ehemaligen Rebellen stammenden Kommentaren wurde sich für das Singen Roter Lieder – die von diesen, anders als in der Reklame zu dem Event, auch tatsächlich so genannt wurden – ausgesprochen und die Distanzierung zur Veranstaltung von offizieller Seite abgelehnt. Besonders in der Kritik an Mao Xiaolis Person wurden die Konflikte aus der Zeit der Kulturrevolution deutlich: Von maoistischer Seite wurde den damaligen Alten Roten Garden, zu denen sie auch Ma zählen, vorgeworfen, an den Wirren der Kulturrevolution schuld zu sein und aufgrund ihres Status‘ als Kinder hochrangiger Funktionäre zu den Gewinnern der Post-Mao-Reformen geworden zu sein (Weigelin-Schwiedrzik und Cui 2016a, 31–32).

Während die Warnung vor der Wiederkehr der Kulturrevolution während der Roten Kultur Kampagne Bo Xilais sogar bei Veranstaltungen laut wurde, bei denen penibelst darauf geachtet wurde, Lieder der Kulturrevolution zu vermeiden, gab es im Jahr 2016 offenbar genügend Spielraum, eine Veranstaltung, deren Programm hauptsächlich aus solchen Liedern bestand, in der symbolträchtigen Großen Halle des Volkes zu veranstalten – ungeachtet dessen, wie es tatsächlich

⁶⁷ Das Lied handelt von einem Besuch Xi Jinpings in einem Dorf der Miao Minderheit (苗族 Miao zu), deren Einwohner:innen Xi Jinping in dem Lied unter anderem ihre tiefe Liebe gestehen.

zu der Abhaltung der Veranstaltung kam. Während die Reaktion Bo Xilais auf solche Kritik die deutliche Distanzierung von der Kulturrevolution war, gab es im Jahr 2016 vermehrt Stimmen, die sich nicht von der Kulturrevolution und deren Kultur, sondern von der Reform- und Öffnungspolitik distanzieren. Ob und inwiefern diese Umstände das Repertoire der Roten Lieder – die im Jahr 2021 auch von offizieller Seite wieder so genannt werden – beeinflussen, wird in dieser Arbeit nachgegangen.

4. METHODE: GROUNDED THEORY

Die Methode der Grounded Theory wurde 1967 von Barney G. Glaser und Anselm L. Strauss konzipiert – oder, in den Worten der beiden, von diesen „entdeckt“ (Glaser und Strauss 2006). Der Umstand, dass der Methodenteil dieser Arbeit mit dem Begriff der Grounded *Theory* beginnt, lässt sich dadurch erklären, dass der Begriff eine gewisse Doppeldeutigkeit innehat: Einerseits und naheliegenderweise beschreibt er eine Theorie als Ergebnis eines Forschungsprozesses und andererseits die Vorgehensweise zur Erlangung dieser Theorien, also eine wissenschaftliche Methode (Denzin 2007, 454). Diese bewusst eingesetzte Doppeldeutigkeit ergibt sich aus der Ansicht von Glaser und Strauss, dass Theorien stets in engem Zusammenhang mit dem Prozess, aus dem sie entstehen, zu sehen sind (Glaser und Strauss 2006, 5). Aus der Ambiguität des Begriffs lässt sich auch erklären, dass sich, obgleich nicht wenige derartige Versuche getätigt wurden, keine Übersetzung ins Deutsche durchsetzen konnte und in deutschsprachigen Publikationen weiterhin meist das unübersetzte „Grounded Theory“ Verwendung findet (Strübing 2014, 10–11), so auch in den deutschen Übersetzungen einiger Grundlagentexte (Glaser und Strauss 2010; Strauss 1998; Strauss und Corbin 1996). Strübing bietet als *Übersetzung* einerseits „in empirischen Daten gegründete Theorie“ und „Forschungsstil zur Erarbeitung von in empirischen Daten gegründeten Theorien“ an, fügt aber selbst hinzu, dass sich seine Vorschläge schlecht als titelgebende Begriffe eignen (Strübing 2014, 10–11) – für ein besseres Verständnis der beiden Aspekte der Grounded Theory sind die Definitionen jedoch durchaus geeignet, weshalb sie an dieser Stelle genannt sind.

Im Folgenden werden die Grundlagen der Grounded Theory in ihrer ursprünglichen Version (Glaser und Strauss 2006) sowie den Weiterentwicklungen durch Strauss (1987), beziehungsweise Corbin und Strauss (2015) umrissen.

4.1. Theoriebegriff

Die Entwicklung der Grounded Theory durch die Soziologen Glaser und Strauss in den 1960er-Jahren ist eng mit einer Kritik der beiden Autoren an seinerzeit gängigen soziologischen Vorgehensweisen verbunden, die sich vor allem gegen die laut den Autoren damals vorherrschende Tendenz richtet, sich in soziologischen Arbeiten lediglich auf das Verifizieren bereits bestehender Theorien aus dem soziologischen Kanon zu beschränken und kein Interesse am Generieren neuartiger Theorien zu verfolgen (Glaser und Strauss 2006, 1–7). Als Mitgrund für diese Entwicklung sehen die beiden auch die gesteigerte Popularität quantitativer Forschung nach Ende

des Zweiten Weltkriegs, die oftmals zur Verifikation qualitativer Forschungsergebnisse mittels größerer Datenmengen diene. Dieser Logik nach sollten es quantitatives Arbeiten ermöglichen, Denkanstöße, die aus qualitativer Arbeit entstanden sind, weiterzuführen und zu prüfen (Glaser und Strauss 2006, 15–16).

Dem Verharren auf bestehende Theorien liegt die Annahme zugrunde, dass der bereits bestehende Grundstock von Theorien ausreiche, um einen Großteil der soziologischen Forschungsbereiche abzudecken. Diese Annahme wird von Glaser und Strauss nicht geteilt, im Gegenteil argumentieren sie, dass logisch-deduktiv generierten Theorien aufgrund der Art und Weise ihrer Konzeption die Verankerung in Daten fehlen kann: „Außerdem sind einige der Theorien unserer Vorgänger, eben weil ihnen die Fundierung in den Daten fehlt, ihrem Gegenstand nicht angemessen oder nicht hinreichend verständlich und deshalb für die Forschung, den theoretischen Fortschritt sowie die praktische Anwendung nutzlos.“ (Glaser und Strauss 2010, 28) In diesem Zitat wird erkenntlich, was Glaser und Strauss als gelungene Theorie ansehen: Nicht nur soll die Theorie zu den Daten *passen*, sie muss auch für praktische Anwendungen tauglich und für ein nicht-akademisches Publikum verständlich und nützlich sein.

Mittels Grounded Theory soll es möglich sein, sich der „Verifikationsrhetorik“⁶⁸ (Glaser und Strauss 2006, 17) und dem scheinbaren Gegensatz zwischen Generierung und Verifikation von Theorien sowie qualitativen und quantitativen Daten zu entziehen: Sowohl qualitative als auch quantitative⁶⁹ Daten können und sollen sowohl zur Bildung als auch gleichzeitig zur Verifikation von sich neu herausbildenden Theorien herangezogen werden (Glaser und Strauss 2006, 16–18).

Weiters können zweierlei Arten von Theorien das Ergebnis von Grounded Theory darstellen: Einerseits sind das materiale Theorien und andererseits formelle Theorien. Die beiden unterscheiden sich dadurch, dass sich erstere direkt auf eine konkrete Situation beziehen, also gegenstands- oder bereichsbezogen sind und folglich keinen Anspruch auf weitere Generalisierbarkeit stellen, während formelle Theorien einen höheren Grad der Abstraktion aufweisen und für verschiedenste Situationen und Kontexte anwendbar sind. Die beiden Arten von Theorien stehen insofern in Zusammenhang zueinander, als im Prozess meist zuerst eine materiale

⁶⁸ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

⁶⁹ Obwohl sich die Publikation, wie bereits im Untertitel „Strategies for Qualitative Research“ erkennen lässt, hauptsächlich auf die Anwendung mit qualitativen Daten bezieht, ist dem Potential der Grounded Theory für quantitative Anwendung das gesamte achte Kapitel gewidmet (Glaser und Strauss 2006, 185–220).

Theorie aufkommt, die im weiteren Verlauf zu einer formellen Theorie abstrahiert werden kann.⁷⁰ Für beide Arten von Theorien gilt gleichermaßen, dass sie von Glaser und Strauss nie als der Weisheit letzter Schluss, sondern lediglich als vorläufiges Ergebnis eines anhaltenden Prozesses gesehen werden. (Glaser und Strauss 2006, 32–35). Trotz der Entwicklungsmöglichkeit materialer Theorie zu formeller Theorie wird es als durchaus legitim erachtet, materiale Theorien als Ergebnis von Forschungsarbeit zu sehen und publik zu machen (Glaser und Strauss 2006, 234).

4.2. Kodieren und ständiges Vergleichen

Das wichtigste Konzept der Grounded Theory ist der ständige Vergleich zum Zwecke der Theoriebildung (Glaser und Strauss 2006, 21–22). Daten sollen nicht rein zum Behufe der Theorieprüfung analysiert werden, sondern nur, wenn angenommen werden kann, dass sie auch zur Theoriebildung beitragen können. Dennoch hat die Grounded Theory durch das ständige Vergleichen im Prozess der Theoriebildung bereits einen theorieprüfenden Aspekt inne, der jedoch nie überhandnehmen und von der Theoriegenerierung ablenken darf. In der Logik der Grounded Theory sind Daten dann zur Theoriebildung geeignet, solange sich aus ihnen konzeptuelle Kategorien und Eigenschaften ableiten lassen, was bereits bei einem einzigen Datenpunkt der Fall sein kann. Die Sicherheit darüber, dass eine Kategorie brauchbar ist, kann ebenso bereits nach der Analyse einiger weniger weiterer Datenpunkte eintreten. Das Ziel ist es also nicht, möglichst viele Daten zu bearbeiten oder alle Datenpunkte eines Datensatzes penibelst zu analysieren, sondern den größtmöglichen theoretischen Nutzen aus relevanten Daten zu ziehen (Glaser und Strauss 2006, 28–30).

Das ständige Vergleichen erfolgt auf mehreren Abstraktionsebenen und in folgenden vier Schritten: „(1) Vorkommnisse für jede Kategorie vergleichen; (2) Integration der Kategorien und ihrer Eigenschaften; (3) Begrenzung der Theorie; (4) Abfassen der Theorie“ (Glaser und Strauss 2010, 119).

⁷⁰ Gleichzeitig können aber formelle Theorien auch direkt aus den Daten generiert werden, wobei jedoch das Problem entstehen kann, dass der Zusammenhang zwischen den Daten und der Theorie nicht deutlich genug sind, die Theorie in Gefahr läuft nicht *grounded* zu sein (Glaser und Strauss 2006, 91–92). Laut Glaser und Strauss ist Prozedere zum Ableiten von formeller Theorie aus materialer Theorie noch wenig ausgereift. Dennoch bieten sie zwei Strategien an zu formeller Theorie zu gelangen: Einerseits können die spezifischen Termini innerhalb einer materialen Theorie gekürzt und/oder verallgemeinert werden, wodurch die Theorie sich dem konkreten Anwendungsfeld löst und andererseits kann, nachdem eine substantielle Theorie aufgekommen ist, ein Vergleich mit divergenten, bis dato noch nicht beachteten Daten und Kategorien vollzogen werden (Glaser und Strauss 2006, 79–83)

Im ersten Schritt werden einzelnen Datenpunkten möglichst viele Kategorien und den Kategorien wiederum möglichst viele Eigenschaften zugewiesen. Das Kategorisieren eines Datenpunkts soll dabei stets im Vergleich mit den zuvor analysierten Daten geschehen (Glaser und Strauss 2006, 105–6). Später nennt Strauss (1987) diesen Schritt „open coding“ und führt weiter aus, dass das offene Kodieren jener Schritt ist, in dem die zu analysierenden Daten so genau wie möglich gelesen werden sollen, um so eine große Menge an Gedankengängen, Interpretationsansätzen und somit Kategorien zu akkumulieren. In diesem Schritt ist es nur von sekundärer Bedeutung, ob sich alle Konzepte im weiteren Verlauf als brauchbar erweisen, vielmehr soll eine Grundlage für das weitere Vergleichen und Kodieren geschaffen werden (Strauss 1987, 28–32).

Während dieses Prozesses entstehen zwei Arten von Codes, jene, deren Titel und Inhalt im Vokabular des Datensatzes enthalten sind und jene abstrakteren Kategorien, deren Titel durch die Forschenden selbst kreiert werden (Glaser und Strauss 2006, 105–8) – „in vivo codes“, respektive „soziologisch konstruierte Codes“⁷¹ (Strauss 1987, 33–34).

Nachdem ein Grundstock an Kategorien und Eigenschaften erstellt worden ist, geht man im zweiten Schritt dazu über, nicht mehr nur die einzelnen Datenpunkte miteinander zu vergleichen, sondern Datenpunkte mit Kategorien und deren Eigenschaften zu vergleichen. Im weiteren Verlauf werden Kategorien miteinander verglichen, wodurch die verschiedenen Kategorien und deren Eigenschaften untereinander in Zusammenhang gebracht werden, um ein höheres Maß an Abstraktion zu erreichen (Glaser und Strauss 2006, 108–9). In diesem Schritt wird jene Art von Kodierung angewandt, die sich axiales Kodieren nennt. Der Name ergibt sich daraus, dass eine Kategorie, von der man sich theoretische Relevanz erhofft, als Mittelpunkt („Achse“) der weiteren Analyse definiert wird. Durch den Fokus auf eine Kategorie sollen vor allem die Beziehungen zu anderen Kategorien weiter beleuchtet werden (Strauss 1987, 32–33).

Mit der Veröffentlichung von „Qualitative Analysis for Social Scientists“ (Strauss 1987) wurde erstmals ein Kodierparadigma eingeführt, das dabei helfen soll, abstraktere Kategorien und weitreichendere Zusammenhänge in den Daten erkennen zu können⁷². In Corbin und Strauss (2008, 89) wird das Kodierparadigma als „eine Perspektive, eine Reihe von Fragen“⁷³, mithilfe derer

⁷¹ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

⁷² In der ursprünglichen Version wird festgehalten, dass nach „den Bedingungen, den Interaktionen zwischen den Akteuren, den Strategien und Taktiken, den Konsequenzen“ (Strauss 1998, 57) kodiert werden soll.

⁷³ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

die Datenauswertung erfolgen soll, beschrieben. Dabei sollen die Daten stets auf „Bedingungen, Aktionen-Interaktionen, Konsequenzen oder Ergebnisse“⁷⁴ (Corbin und Strauss 2015, 156) hin analysiert werden. Die Bedingungen sind die Gründe, warum und zu welchem Zeitpunkt gewisse Dinge geschehen, Aktionen-Interaktionen sind die Strategien, die angewandt werden, um auf Bedingungen zu reagieren, und Konsequenzen stellen das Ergebnis aus den Aktionen-Interaktionen dar (Corbin und Strauss 2015, 158–60).

Im dritten Schritt des ständigen Vergleichs werden sowohl die Kategorien als auch die sich bereits im Entstehen befindliche Theorie eingegrenzt und komprimiert. Konkret bedeutet das, dass sich durch das Erkennen von Gemeinsamkeiten zwischen Kategorien und Eigenschaften Konzepte auf höherer Abstraktionsebene bilden. Dies hilft wiederum dabei, die Anzahl an Kategorien zu verringern, da sich einige Kategorien als irrelevant erweisen, oder als Teil anderer Kategorien auflösen können. Dadurch verringert sich die Anzahl der Kategorien, während die Abstraktion weiter steigt (Glaser und Strauss 2006, 109–11). Zur Erreichung dieses Ziels wird das selektive Kodieren angewandt. Im Laufe des Forschungsprozesses bildet sich eine Kernkategorie heraus und durch selektives Kodieren sollen sämtliche Daten mit dieser Kernkategorie in Beziehung gebracht werden, wodurch die Integration der Daten zu einer Theorie erfolgt (Strauss 1987, 32–33).

Der vierte und letzte Schritt im ständigen Vergleichen ist das Niederschreiben der Theorie (Glaser und Strauss 2006, 113). In einer späteren Veröffentlichung wird festgehalten, dass die Methode der Grounded Theory nicht gezwungenermaßen mit dem Generieren einer Theorie enden muss. Nachdem Konzepte identifiziert und ausreichend konzipiert worden sind, kann das bereits die Grundlage einer beschreibenden Studie sein (Corbin und Strauss 2008, 162).

4.3. Memos und Diagramme

Der gesamte Forschungsprozess der Grounded Theory und insbesondere das Kodieren und Datensammeln – die in der Grounded Theory wie bereits erwähnt Hand in Hand miteinander gehen – wird stets von dem Verfassen von Memos begleitet und die Wichtigkeit des regelmäßigen Verfassens von Memos wird in der Forschung immer wieder betont (Strauss 1987, 7–8, 18; Glaser und Strauss 2006, 107; Corbin und Strauss 2015, 106–27). In den Memos werden sämtliche Kommentare, Gedankengänge und Arbeitshypothesen festgehalten, sie enthalten also eine

⁷⁴ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

Begründung dafür, weshalb welche Daten wie kodiert worden sind (Glaser und Strauss 2006, 105–8).

Zu praktischen Überlegungen beim Verfassen von Memos wird festgehalten, dass die Memos als eigenständige Dokumente – also getrennt von den Rohdaten – verfasst werden und jedes Memo mit einem Titel und dem Erstellungsdatum versehen wird. Gleichzeitig können und sollen sie eine klare Referenz zu den Daten enthalten, aus deren Analyse sich das Memo ergeben hat. In diesem Sinne ist auch das Zitieren und Kommentieren von Passagen aus dem Datensatz durchaus erwünscht. Auf genauere Formvorgaben wird verzichtet und betont, dass die Hauptsache sei, regelmäßig Memos zu verfassen und die Form daher nur von sekundärer Bedeutung ist. Arbeiten Forschende nicht im Team, haben Memos die Funktion einer Erinnerungsstütze für sie selbst, wodurch die Verständlichkeit der Memos für weitere Personen nicht von Relevanz ist. Stilistische Fragen, fehlerfreie Grammatik und Rechtschreibung sind in den Memos also ebenso nicht weiter von Belang (Corbin und Strauss 2015, 117–22).

Beim Zu-Papier-Bringen der Theorie bekommen die während des gesamten Prozesses verfassten Memos eine tragende Rolle, da diese die Gedankengänge und Hypothesen des gesamten Forschungsprozesses und somit auch die Zusammenhänge zwischen den kodierten Daten und der Theorie in schriftlicher Form beinhalten (Glaser und Strauss 2006, 113). Während des gesamten Forschungsprozesses werden die Memos immer wieder konsultiert und sortiert, wobei dem Sortieren der Memos besonders gegen Ende des Forschungsprozesses, beim Konzeptualisieren und Verfassen des wissenschaftlichen Textes, eine wichtige Bedeutung zukommt. Durch das Sortieren der Memos werden die Gedankengänge, Hypothesen und Zusammenhänge, die während der Forschungsarbeit aufgetreten sind, rekapituliert und in eine nachvollziehbare Reihenfolge gebracht. Diese sortierten Memos bilden die Grundlage, anhand derer ein veröffentlichungsfähiger wissenschaftlicher Text verfasst werden kann (Strauss 1987, 18).

Ein weiteres Instrument, das parallel zum Schreiben von Memos angewandt wird, ist das Anfertigen von Diagrammen. Durch die graphische Darstellung der Beziehungen zwischen Konzepten wird man gleichsam dazu gezwungen, abstrakt zu denken und konzis zu arbeiten. Die konkrete Ausgestaltung von Diagrammen obliegt den Forschenden, für gewöhnlich sind die Grafiken zu Beginn der Forschung noch recht simpel und bestehen etwa aus einfachen Tabellen, im Laufe des Forschungsprozesses gewinnen sie aber meist zunehmend an Komplexität. Diagramme und

Grafiken helfen auch beim Sortieren der Memos und den darin enthaltenen Konzepten und Kategorien (Corbin und Strauss 2015, 122–28).

4.4. Theoretisches Sampling und Datensammlung

Der Logik der Grounded Theory folgend ist es dezidiert nicht vorgesehen, sämtliche vorhandenen Daten so genau wie möglich zu analysieren. Stattdessen soll die Erschließung und Analyse von Daten nach dem Prinzip des theoretischen Samplings erfolgen, das von Strauss und Glaser wie folgt beschrieben wird:

Theoretisches Sampling meint den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächste erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind. Dieser Prozess der Datenerhebung wird durch die im Entstehen begriffene – materiale oder formale – Theorie *kontrolliert*. (Glaser und Strauss 2010, 61)

Durch diese Vorgehensweise ist es möglich, Zeit und Arbeit zu sparen, indem sich nicht mit irrelevant erscheinenden Daten befasst werden muss. Ebenso sieht es die Grounded Theory nicht vor, zu Beginn des Forschungsprojektes bereits einen abgesteckten Datensatz zu haben, im Gegenteil soll die Analyse und das Sammeln der Daten zeitgleich und in Wechselwirkung zueinander erfolgen (Glaser und Strauss 2006, 70–71). Nichtsdestotrotz ist die Anwendung von theoretischem Sampling auch möglich, wenn ein bereits abgesteckter Datensatz vorliegt. In diesem Fall dient das theoretische Sampling zur Erschließung des Datensatzes (Corbin und Strauss 2008, 150).

Wenn sich also im Laufe eines Forschungsprojekts abzeichnet, welche Art von Daten von hoher Relevanz sind, ist es im Sinne des theoretischen Samplings und der simultanen Datensammlung erwünscht, während des bereits laufenden Forschungsprozesses weitere Daten zu sammeln (Glaser und Strauss 2006, 70–71). Obgleich das Sammeln und Analysieren der Daten gleichzeitig vonstatten gehen soll, nimmt das Sammeln von Daten für gewöhnlich zu Beginn der Forschung mehr Platz ein als die Analyse. Gegen Ende der Arbeit verschiebt sich das Verhältnis für gewöhnlich zugunsten der Analyse (Glaser und Strauss 2006, 72–73).

4.5. Theoretische Sättigung

Ein weiteres wichtiges Konzept ist in diesem Zusammenhang das der theoretischen Sättigung. Nachdem eine Kategorie innerhalb der analysierten Daten mehrere Male aufgetreten ist, wird es Forschenden immer leichter, diese in den Daten zu erkennen und somit auch abzuschätzen, ob die weitere Analyse von Daten derselben Kategorie weiter zur Theoriebildung beitragen kann. Ist man der Meinung, genug Daten zu einer Kategorie angehäuft zu haben, gilt die Kategorie als gesättigt und es kann auf die weitere Analyse von Daten in Bezug auf diese Kategorie verzichtet werden. Da es möglich ist, theoretische Sättigung auch aus einem wenig umfangreichen Datenfundus zu erreichen, erlaubt die Grounded Theory die Integration weiterer, zuvor übersehener oder neu aufgetretener Kategorien und Daten zu späteren Zeitpunkten im Forschungsprozess, ohne dadurch die gesamte, bereits getätigte Arbeit in Frage stellen zu müssen: Die neuen Daten können aus sich heraus theoretische Sättigung erreichen und müssen daher nicht gezwungenermaßen mit sämtlichen bereits analysierten Daten abgeglichen werden (Glaser und Strauss 2006, 111–13).

4.6. Theoretische Sensibilität

Da die Kritik an dem Beharren auf bereits bestehenden Theorien in der Konzeption von Grounded Theory – wie eingangs bereits erwähnt – stets präsent ist, bleiben Glaser und Strauss in der Frage nach dem Verhältnis zwischen bestehenden Theorien und der zu erlangenden Grounded Theory relativ vage. An mehreren Stellen wird festgehalten, dass bestehende Theorien den Prozess der Theoriebildung stören können (Glaser und Strauss 2006, 36–37, 46–47, 253), gleichzeitig wird aber das Konzept der theoretischen Sensibilität eingeführt, das die Summe sämtlichen Wissens der Forschenden zu einem Themengebiet umfasst (Glaser und Strauss 2006, 46–47). Der „Trick“ sei es, passende Theorien im Hinterkopf zu behalten, sich aber auf keine vorgefertigten Konzepte zu versteifen, um den Fokus weiterhin auf die zu analysierenden Daten legen zu können (Glaser und Strauss 2006, 253).

In Corbin und Strauss (2015, 77–81) wird das Konzept der Sensibilität ausführlicher erläutert. Als Grundprämisse wird dabei angenommen, dass Forschung nicht objektiv sein kann, die theoretische Sensibilität jedoch dabei hilft, die Subjektivität der Forschenden als Teil des Forschungsprozesses zu sehen – der Zugang zu den Daten ist stets durch die Forschenden selbst geprägt – und dieser Umstand muss im Forschungsprozess reflektiert werden. Das akkumulierte Vorwissen und die erlernten Denkweisen der Forschenden sind es, die es erst möglich machen, Daten zu erschließen

und zu interpretieren. Die ambivalente Haltung gegenüber wissenschaftlicher Sekundärliteratur in dem Gründungstext der Grounded Theory wird aufgeweicht, indem ihr später folgende Funktionen zugeschrieben werden:

- Tätigen von Vergleichen
- Erhöhen der Sensibilität
- Bereitstellen deskriptiver Inhalte
- Versorgung mit Fragen für anfängliche Beobachtungen und Interviews
- Stimulation analytischer Fragen
- Bestätigung von Ergebnissen⁷⁵ (Corbin und Strauss 2015, 49)

Ebenso wird kurz angeschnitten, dass der Sensibilität insbesondere in kulturübergreifenden Forschungsprojekten ein besonders wichtiger Stellenwert zukommt. Während das von Corbin und Strauss dezidiert genannte Problem der mangelnden Sprachkenntnisse vonseiten der Forschenden (Corbin und Strauss 2015, 80) im Falle dieser Arbeit kein Problem darstellt, wird in erster Linie durch die Konsultation chinesischsprachiger Sekundärliteratur versucht, chinesische Perspektiven abseits der ebenso chinesischsprachigen Daten in die Forschung einfließen zu lassen und somit die theoretische Sensibilität weiter zu erhöhen.

⁷⁵ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

5. DATENSATZ

Die Initiative „Gemeinsam Rote Lieder Singen“ 红歌大家唱, die die primäre Datenquelle dieser Arbeit darstellt, wurde am 24.02.2021 von der Shandonger Zeitung *Dazhong Ribao* 大众日报 angekündigt. Veranstaltet wurde die Kampagne von dem „Arbeitskomitee der direkt unter dem Parteikomitee der Provinz Shandong stehenden Behörden“ 中共山东省委省直机关工作委员会, der „*Dazhong Ribao* Firmengruppe“ 大众日报报业集团, dem „*Dazhong Ribao* Zeitungsverlag“ 大众日报报社 und dem „Bund der Literatur- und Kulturkreise der Provinz Shandong“ 山东省文学艺术界联合会 (Liang und Li 2021). Aufgrund der Beteiligung dieser Organisationen kann die Aktion nach Mei (2017a) als auf oberster Ebene stattfindend gesehen werden. Das bedeutet, wie in Kapitel 3.2 genauer beschrieben, dass davon auszugehen ist, dass die teilnehmenden Organisationen in der Auswahl ihrer Lieder keine gänzlich freie Wahl hatten, sondern sich dabei an politische Vorgaben von Seiten der veranstaltenden Organisationen halten mussten (Mei 2017a, 66–81).

Bei der Kampagne wurden „Partei- und Regierungsorganisationen sämtlicher Ebenen, Unternehmen und Institutionen, primäre, sekundäre und tertiäre Bildungseinrichtungen sowie sämtliche Teile der Gesellschaft“⁷⁶ (Liang und Li 2021) dazu aufgerufen, Videos einzusenden, in denen Mitglieder der jeweiligen Organisationen Rote Lieder singen, wobei bei jeder Einsendung jeweils eine weitere Organisation zur Teilnahme aufgefordert werden soll, weshalb die Kampagne auch als Staffellauf 接力赛 bezeichnet wurde. Bereits in dem die Kampagne eröffnenden Text wird genauer definiert, welche Lieder zulässig seien, dabei werden „bereits zu Klassikern gewordene Rote Lieder“⁷⁷, „Main Melody-Lieder der neuen Ära“⁷⁸ oder „Fabriklieder, Schullieder oder Schulklassenlieder, die glorreiche, revolutionsgeschichtliche Tradition haben“⁷⁹ genannt. Bezüglich der Auftrittformen gibt es keine einschränkenden Vorgaben – im Gegenteil werden die Teilnehmenden sogar dazu ermutigt, Neues zu kreieren (Liang und Li 2021). Tatsächlich sind 19 der 113 Lieder eigens für *Hongge Dajia Chang* verfasste Neukompositionen.

⁷⁶ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „各级党政机关、企事业单位、大中小学校及社会各界积极参与“

⁷⁷ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „已成经典的红歌“

⁷⁸ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „新时代主旋律歌曲“

⁷⁹ Übersetzung dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „具有光荣革命历史传统的厂歌、校歌、班歌“

Insgesamt wurden bei der Initiative 274 Musikvideos eingereicht. In einigen der Videos wurden jedoch mehr als nur ein einziges Lied gesungen, woraus sich ergibt, dass insgesamt 298 Lieder gesungen wurden. Nicht wenige Lieder sind mehrfach gesungen und eingereicht worden. Im Datensatz finden sich daher nur 113 unterschiedliche Lieder aus verschiedensten Epochen. Abbildung 1 zeigt die Verteilung der distinkten Lieder nach Jahrzehnt, wobei sich zeigt, dass Stücke aus allen Jahrzehnten seit den 1930ern Teil der Kampagne waren. Dabei waren Lieder aus den 1960er-Jahren mit 14 Liedern, Lieder aus den 2010er-Jahren mit 29 Liedern und die Lieder, die ab dem Jahr 2020 komponiert wurden, mit 26 Liedern am beliebtesten.

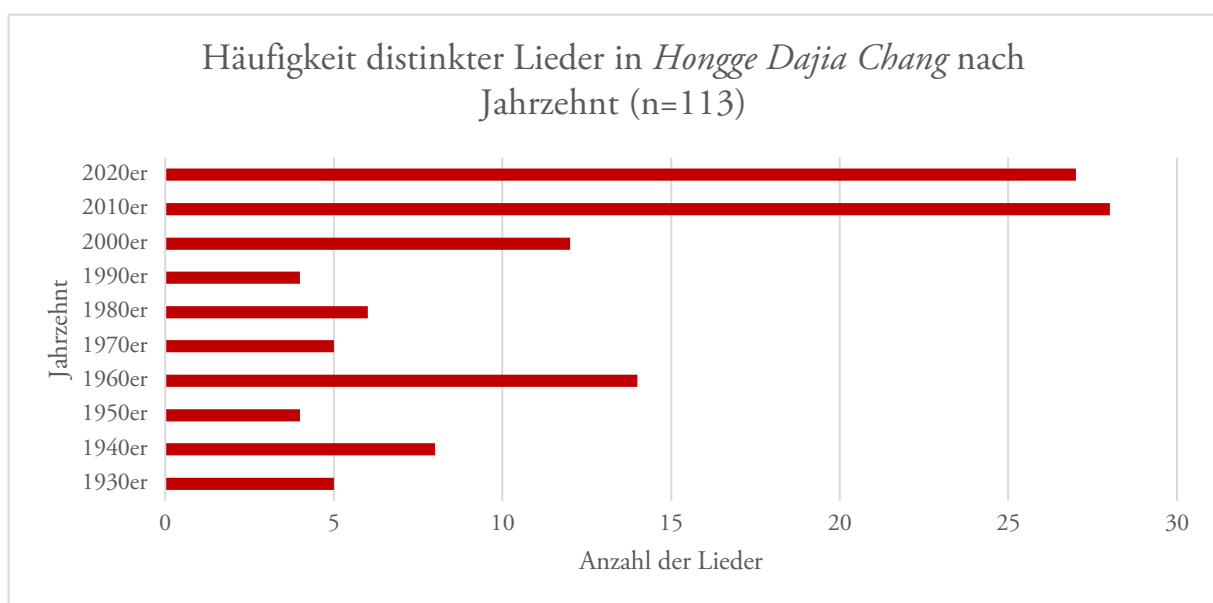


Abbildung 1: Häufigkeit distinkter Lieder in *Hongge Dajia Chang* nach Jahrzehnt

Bezieht man mit ein, wie oft die jeweiligen Lieder gesungen wurden (siehe Abbildung 2), sind die beliebtesten Jahrzehnte die 2010er-Jahre mit 72 gesungenen Liedern und die 1960er-Jahre mit 57 gesungenen Liedern. Die hohe Anzahl der Lieder der 1960er-Jahre erklärt sich unter anderem dadurch, dass das mit Abstand am häufigsten gesungene Lied der Kampagne aus dem Jahr 1963 stammt – „Ein Berglied für die Partei singen“ 唱支山歌给党听 wurde 29-mal gesungen – und sich in den zehn am häufigsten vorkommenden Liedern mit „Wir gehen auf dem großen Weg“

我们走在大路上, das 13-mal gesungen wurde, noch ein weiteres Lied aus den 1960er-Jahren befindet.

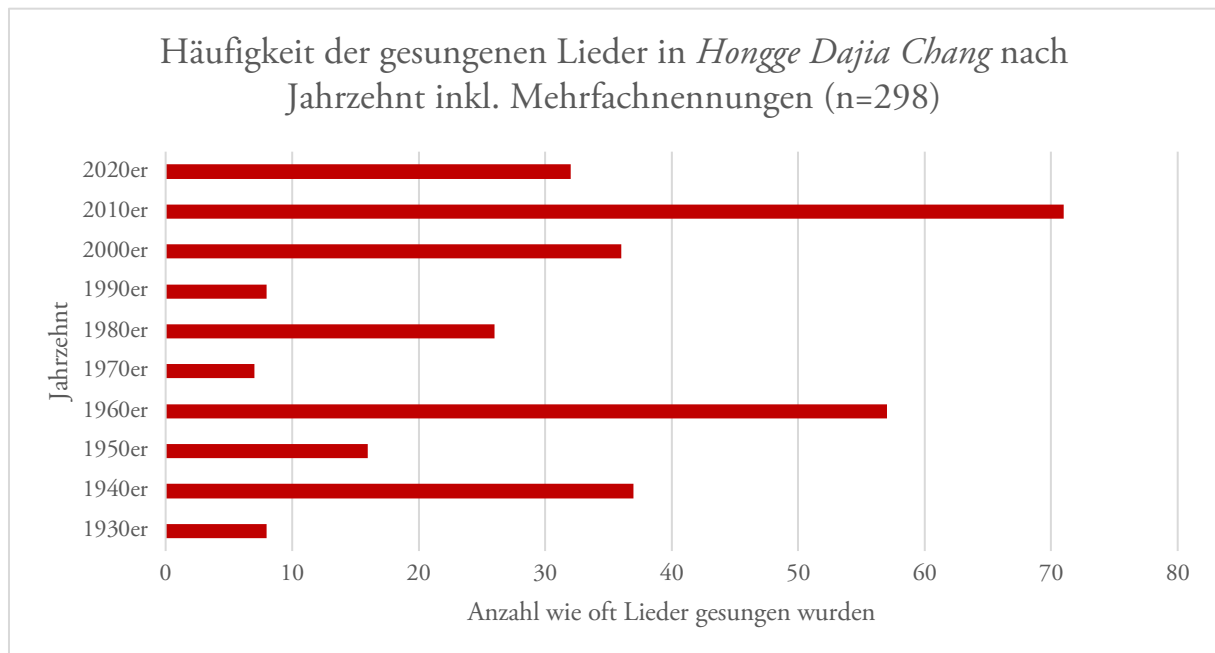


Abbildung 2: Häufigkeit der in *Hongge Dajia Chang* gesungenen Lieder nach Jahrzehnt inkl. Mehrfachnennungen

Tabelle 2 zeigt die zehn beliebtesten Lieder aus *Hongge Dajia Chang* inklusive des jeweiligen Erscheinungsjahres und der Anzahl, wie oft das Lied in der Aktion gesungen wurde.

1	29x	唱支山歌给党听	Ein Berglied für die Partei singen	1963
2	23x	没有共产党就没有新中国	Ohne die Kommunistische Partei gibt es kein Neues China	1943
3	21x	我和我的祖国	Ich und mein Vaterland	1985
4	18x	不忘初心	Die ursprüngliche Intention nicht vergessen	2017
5	15x	在灿烂阳光下	Unter prächtigen Sonnenstrahlen	2002
6	13x	我们走在大路上	Wir gehen auf dem großen Weg	1963
7	10x	歌唱祖国	Das Vaterland besingen	1950
8	8x	少年	Jugendlich	2019
9	7x	我们都是追梦人	Wir sind alle Träume verfolgende Menschen	2019
10	5x	跟着共产党走	Der Kommunistischen Partei folgen	1940

Tabelle 2: Die zehn am häufigsten gesungenen Lieder aus *Hongge Dajia Chang*

Der eben dargestellte Überblick über den Datensatz dieser Arbeit ist es auch, der als Grundlage für das theoretische Sampling im Zuge der Anwendung der Grounded Theory dient. So wurden zunächst die zehn am häufigsten gesungenen Lieder aus *Hongge Dajia Chang* kodiert.

6. KATEGORISIERUNG UND ANALYSE

In diesem Kapitel werden die mithilfe der Grounded Theory entwickelten Kategorien von Liedern vorgestellt und in Hinblick auf Veränderungen im Repertoire der Roten Lieder im 21. Jahrhundert analysiert. Dabei wird zwischen zwei Kategorien unterschieden, den „klassischen Roten Liedern“, die bereits zur Zeit der Begriffsprägung in den späten 1980er-Jahren als Teil der Roten Lieder gesehen wurden, und den „neueren Roten Liedern“, die erst seit dem 21. Jahrhundert als Rote Lieder gelten können.

6.1. Klassische Rote Lieder

6.1.1. Die Partei preisende Lieder

Wie aufgrund der Tatsache, dass der Anlass für den Start von *Hongge Dajia Chang* das 100. Jubiläum der Gründung der KPCh war, bereits anzunehmen war, sind in der Kampagne eine Reihe von Liedern, die die KPCh preisen, gesungen worden. Nachdem das Preisen der Partei besonders in der Zeit vor der Kulturrevolution weit verbreitet war und auch seit Reform und Öffnung Teil dessen ist, was unter dem Begriff der Roten Lieder verstanden wird, konnte diese Kategorie schnell theoretische Sättigung erlangen.

In „Ein Berglied für die Partei singen“ aus dem Jahr 1963 etwa wird die Partei anthropomorphisiert, indem sie mit einer Mutter verglichen wird:

1 唱支山歌给党听	Ein Berglied für die Partei singend
2 我把党来比母亲	Vergleiche ich die Partei mit meiner Mutter
3 母亲只生了我的身	Mutter hat nur meinen Körper geboren
4 党的光辉照我心	Der Glanz der Partei strahlt auf mein Herz
5 旧社会鞭子抽我身	Die Geißel der alten Gesellschaft peitscht meinen Körper
6 母亲只会泪淋淋	Mutter kann nur Rotz und Wasser heulen
7 共产党号召我闹革命	Die Kommunistische Partei ruft mich auf, Revolution zu machen
8 夺过鞭子揍敌人	Die Geißel an mich zu reißen und den Feind auszupeitschen

Die Partei ist also für das Überleben wichtiger als es die eigene Mutter ist, da sie imstande ist, durch Führung zu helfen, wo die Mutter nur hilflos weinen kann (siehe Zeilen 1 bis 4). Insbesondere die Rolle der Partei beim Anleiten der Bevölkerung zum Überwinden der „Alten Gesellschaft“, also den Umständen in der Zeit vor 1949, wird hervorgehoben. Die „Alte Gesellschaft“ wird ebenso

anthropomorph wie die Partei als peitschenschwingende Aggressorin dargestellt, die nur im Kampf niedergerungen werden kann.

Die Aktivitäten der KPCh während der Zeit der „Alten Gesellschaft“ werden in einem weiteren Klassiker unter den Roten Liedern, dem 1943 verfassten „Ohne die Kommunistische Partei gibt es kein Neues China“, das in *Hongge Dajia Chang* 23-mal und somit am zweitöftesten gesungen wurde, thematisiert:

- | | | |
|----|-------------|---|
| 1 | 没有共产党就没有新中国 | Ohne die Kommunistische Partei gibt es kein Neues China |
| 2 | 没有共产党就没有新中国 | Ohne die Kommunistische Partei gibt es kein Neues China |
| 3 | 共产党他辛劳为民族 | Die Kommunistische Partei, sie arbeitet hart für die Nation |
| 4 | 共产党他一心救中国 | Die Kommunistische Partei, sie ist fest entschlossen China zu retten |
| 5 | 他指给了人民解放的道路 | Sie hat dem Volk den Weg zur Befreiung gezeigt |
| 6 | 他领导中国走向光明 | Sie führt China an, in Richtung Licht zu gehen |
| 7 | 他坚持了抗战八年多 | Sie hat den Widerstandskrieg ⁸⁰ bereits acht Jahre aufrecht erhalten |
| 8 | 他改善了人民生活 | Sie hat das Leben des Volks verbessert |
| 9 | 他建设了敌后根据地 | Sie hat Stützpunktgebiete hinter den Feindeslinien errichtet |
| 10 | 他实行了民主好处多 | Sie hat die Demokratie zu großen Vorteilen implementiert |

Der Titel macht bereits deutlich, dass nur die Partei dazu imstande sein kann, das Neue China zu errichten. In den Zeilen 5 und 6 lässt sich, ebenso wie in „Ein Berglied für die Partei singen“ erkennen, dass die Partei dies jedoch nicht allein, sondern nur, indem sie die Volksmassen anleitet, erreichen kann. In den beiden zugehörigen Zeilen werden die reinen Intentionen der Partei dargelegt, während die Zeilen 8 und 9 klare historische Bezüge zur Rolle der Partei im 2. Sino-Japanischen Krieg ansprechen. Da das Lob der Partei aber als Hauptthematik des Liedes zu

⁸⁰ Gemeint ist der „Krieg gegen Japanische Aggression“ 抗日战争, wie der 2. Sino-Japanische Krieg in China genannt wird. Nachdem das Lied 1943 verfasst wurde und der Autor der Partei attestiert, bereits acht Jahre lang zu kämpfen, lässt sich ableiten, dass der Krieg aus Sicht des Verfassers des Lieds bereits zwei Jahre vor dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke am 7. Juli 1937 begonnen hat, oder zumindest die KPCh zu diesem Zeitpunkt in das Kampfgeschehen eingestiegen ist.

sehen ist, befindet sich das Lied in der Kategorie der die Partei preisenden Lieder. In *Hongge Dajia Chang* finden sich nebst diesem Lied noch weitere, den Guerrillakampf während des 2. Sino-Japanischen Kriegs besingende Lieder. Sie werden im nachfolgenden Kapitel 6.1.2 genauer beschrieben.

Auch in „Wir gehen auf dem großen Weg“ aus dem Jahr 1963 wird die Rolle der Partei beim Anleiten der Bevölkerung, die als „Töchter und Söhne der chinesischen Nation“ 中华儿女 bezeichnet werden, hervorgehoben. Erstmals im Kodierprozess wird in dem Lied auch der Aspekt des kommunistischen Internationalismus angesprochen: „Unsere Freunde sind auf der ganzen Welt verteilt / zwischen den fünf Kontinenten werden Brücken der Freundschaft errichtet“⁸¹. Während derartige Lieder ein wichtiger Bestandteil der „Neuen Lieder des Schlachtfelds“ waren und somit zur Zeit der Kulturrevolution vermehrt gesungen wurden, spielen sie in *Hongge Dajia Chang* kaum eine Rolle. Das Lied genoss auch während der Kulturrevolution große Beliebtheit, wurde zu der Zeit jedoch mit verändertem Text gesungen. In der Kulturrevolutionsversion von „Wir gehen auf dem großen Weg“ wird nicht die Führung der Partei, sondern die des Vorsitzenden Mao Zedongs besungen, die Kulturrevolution gelobt und Passagen aus „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ werden zitiert. In *Hongge Dajia Chang* spielt diese Version des Liedes keine Rolle, da ausschließlich auf die aktuell gebräuchliche Version zurückgegriffen wurde. Dem Lied sind also Konnotationen zur Kulturrevolution inne, die jedoch durch den veränderten Text deutlich abgeschwächt wurden. Die kulturrevolutionäre Vergangenheit des Lieds stellt somit wohl – wie die Tatsache zeigt, dass es in der Kampagne ganze dreizehnmal aufgeführt wurde – kein Hindernis dar, das Lied weiterhin in offiziellen Kontexten zu singen.

Aus dem Jahr 1940 stammt das in *Hongge Dajia Chang* fünfmal gesungene Lied „Der Kommunistischen Partei folgen“ 跟着共产党走, das auch unter dem Titel „Du bist ein Leuchtturm“ 你是灯塔, den ersten Worten des Liedes, bekannt ist:

- | | | |
|---|-----------------|---|
| 1 | 你是灯塔, 照耀着黎明前的海洋 | Du bist ein Leuchtturm, erleuchtest die Meere vor dem Sonnenaufgang |
| 2 | 你是舵手, 掌握着航行的方向 | Du bist der Steuermann, hast die Richtung, in die wir fahren, fest im Griff |
| 3 | 伟大的中国共产党 | Großartige Kommunistische Partei Chinas |

⁸¹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originaltext: „我们的朋友遍及全球 / 五洲架起友谊桥梁.“

4	你就是核心	Du bist der Kern
5	你就是方向	Du bist die Richtung
6	我们永远跟着你走	Wir folgen dir für immer
7	人类一定解放	Die Menschheit wird bestimmt befreit werden

In den ersten zwei Zeilen wird die Partei als ein den Weg erhellender Leuchtturm und ein den Kurs angegebender Steuermann bezeichnet. Besonders der Begriff des Steuermanns wurde später, durch die Popularisierung von „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ zu einem Synonym für Mao Zedong (mehr dazu in Kapitel 6.1.6.). Der Begriff des Kerns, der in der vierten Zeile benützt wird, ist auch im 21. Jahrhundert Teil des Vokabulars der KPCh, etwa im Konzept der Sozialistischen Kernwerte oder als Bezeichnung für Xi Jinping, der als Kern der Parteizentrale bezeichnet wird (Gow 2017). In der sechsten Zeile wird der Partei die Treue geschworen. Durch die siebte Zeile, in der die Befreiung der gesamten Welt angesprochen und somit sozialistischer Internationalismus evoziert wird, lässt sich das Lied auch in der Vergangenheit verorten, da das Thema in rezenten Liedtexten kaum mehr eine Rolle spielt.

Auch im 21. Jahrhundert werden weiterhin Lieder verfasst, die die Partei preisen, zum Beispiel „Für immer der Partei folgen“ 永远跟党走 aus dem Jahr 2017, „Der Partei alles widmen“ 把一切献给党 aus dem Jahr 2019, „Die Richtung, in die die Parteifahne weht“ 党旗飘扬的方向 aus dem Jahr 2020, oder das eigens für die Kampagne verfasste Lied „Die Kraft der Mitglieder der Kommunistischen Partei“ 共产党员的力量.

Es kann somit festgehalten werden, dass das Preisen der Partei weiterhin Teil der Texte von Roten Liedern ist und auch hundert Jahre nach der Gründung der Partei noch neue Lieder verfasst werden, in deren Zentrum das Loben der Partei steht.

6.1.2. Kangzhan-Lieder

Nachdem bereits in „Ohne Kommunistische Partei gäbe es kein neues China“ der 2. Sino-Japanische Krieg angesprochen wurde und kommunistische Protestlieder zur Zeit des Kriegs weit verbreitet und unter dem Namen *Kangzhan*-Lieder bekannt waren (Howard 2015), wurden im nächsten Schritt die Lieder der 1930er- und 1940er-Jahre des Datensatzes aus *Hongge Dajia Chang* kodiert. Dabei fanden sich einige *Kangzhan*-Lieder, die jeweils auch der Definition der „Revolutionsgeschichtlichen Lieder“ nach Zhou (2012, 27) entsprechen, indem sie von

professionellen Musikern verfasst wurden (siehe Kapitel 2.2), nämlich „Das Lied der Guerillatruppen“ 游击队之歌 aus dem Jahr 1937 von He Lüting 贺绿汀, sowie die von Xian Xinghai 冼星海 komponierten „Am Taihang Berg“ 在太行山上 aus dem Jahr 1938, „Den Gelben Fluss verteidigen“ 保卫黄河 und die „Ballade vom Gelben Fluss“ 黄河谣, wobei die beiden letzteren Teil der „Gelben Fluss Kantate“ 黄河大合唱 aus dem Jahr 1939 sind. Die Lieder beschreiben alle die Tapferkeit der Truppen im Guerrillakampf, so etwa in „Den Gelben Fluss verteidigen“:

- | | |
|---------------------|--|
| 1 风在吼, 马在叫 | Der Wind heult, die Pferde wiehern |
| 2 黄河在咆哮, 黄河在咆哮 | Der Gelbe Fluss tost, der Gelbe Fluss tost |
| 3 河西山岗万丈高, 河东河北高粱熟了 | Die Berge im Westen des Flusses ragen weit empor, im Nordosten des Flusses ist die Hirse reif geworden |
| 4 万山丛中抗英雄真不少 | In den Gebüschten der tausenden Berge sind wahrlich nicht wenige gegen Japan Widerstand leistende Helden |
| 5 青纱帐里游击健儿逞英豪 | In den dicht bewachsenen Feldern werden die tapferen Guerrillakämpfer zu Helden |
| 6 端起了土枪洋枪, 挥动着大刀长矛 | Mit verschiedensten Gewehren bewaffnet, große Schwerter und Langschilder schwingend |
| 7 保卫家乡, 保卫黄河 | Die Heimat verteidigen, den Gelben Fluss verteidigen |
| 8 保卫华北, 保卫全中国 | Nordchina verteidigen, ganz China verteidigen |

Wie in „Den Gelben Fluss verteidigen“ wird auch in vielen weiteren *Kangzhan*-Liedern auf das direkte Lob der Partei verzichtet. Stattdessen werden die heroischen Guerrillakämpfer direkt gepriesen. Laut Howard (2015, 5) hatten die professionellen Musiker, die *Kangzhan*-Liedern verfassten, den Anspruch, sämtliche Teile der Bevölkerung, und nicht nur jene, die sich aktiv am Kriegsgeschehen beteiligen, anzusprechen. Die Konstruktion von Nationalismus durch die Verbreitung von anti-japanischen Inhalten war, nicht nur in Form von Musik, eine wichtige Strategie, mit der die KPCh versuchte, die ländliche Bevölkerung für sich zu gewinnen (L. Li 2015, 97–99). Im „Lied der Guerillatruppen“ 游击队之歌 wird sogar dezidiert gesungen, dass die Partei- und Fraktionszugehörigkeit unwichtig sei, stattdessen wird die gesamte Bevölkerung

angesprochen:

- | | | |
|---|----------|--|
| 1 | 不分穷，不分富 | Egal ob arm, egal ob reich |
| 2 | 四万万同胞齐武装 | 400 Millionen Landsleute sind alle bewaffnet |
| 3 | 不分党，不分派 | Egal welche Partei, egal welche Fraktion |
| 4 | 大家都来抵抗 | Alle kommen, um Widerstand zu leisten |

Das Lied „Der Gesang des Flusses Shu“ 沭河的歌声 aus dem Jahr 1942 ist deutlich weniger bekannt als die soeben genannten Lieder – in *Hongge Dajia Chang* wurde es lediglich einmal gesungen. Das Lied ist in erster Linie aufgrund der lokalen Bezüge zu Orten in der Provinz Shandong, die ja Austragungsort von *Hongge Dajia Chang* ist, Teil der Kampagne. Das *Kangzhan*-Lied steht in engem Zusammenhang mit dem Anti-Japanischen Stützpunktgebiet Shandong 山东抗日根据地, in dem sich die Region um den Fluss Shu befand. Gesungen wurde das Lied von den Vertreter:innen des Dorfbewohner:innenkomitees des direkt am Flusse Shu gelegenen Dorfes Linyizhu 临沂朱, was die lokale Verankerung des Liedes weiter hervorhebt:

- | | | |
|---|------------------|--|
| 1 | 沭河好风光 庄庄相连多么长 | Die Landschaft des Flusses Shu ist schön, wie lange sind die aneinandergereihten Dörfer entlang des Flusses |
| 2 | 土地肥来人口广 庄稼人勇敢有胆量 | Der Boden ist fruchtbar, die Bevölkerungszahl hoch, die Bauern sind tapfer und haben Mut |
| 3 | 鬼子太心狠 顽固土匪趁火抢掠 | Die Teufel sind zu hartherzig, die sturen Banditen nutzen die Notlage anderer aus, um zu stehlen und zu rauben |
| 4 | 杀的杀来 抢的抢 | Töten und Töten, Rauben und Rauben |
| 5 | 大好的沭河遭了殃 | Der gute Fluss Shu erleidet einen Schicksalsschlag |
| 6 | 八路军来了老四团 | Die 4. Brigade ⁸² der 8. Marscharmee ist gekommen |
| 7 | 人民里走出了白县长 | Aus dem Volk ist der Kreisleiter Bai ⁸³ hervorgetreten |
| 8 | 不让鬼子猖狂 不让汉奸抢掠 | Die Teufel nicht mehr wüten lassen, die Verräter nicht mehr rauben und plündern lassen |

⁸² Die vierte Brigade war ein Teil der 8. Marscharmee.

⁸³ Dabei handelt es sich um Liu Baitao 刘白涛, der, Bai 白 gleichsam als Nachnamen führend, auch unter dem Namen Baitao 白涛 und somit als Kreisleiter Bai bekannt war (Shuhe Qingqing 沭河清清 2018).

9	民兵千千万 拿起刀和枪	Zahllose Mitglieder der Volksmiliz erheben die Messer und Gewehre
10	拥护八路军 紧随着共产党	Beschützen die 8. Route-Armee und folgen dicht der Kommunistischen Partei
11	游击小组多活跃 沐河民兵铁样强	Wie lebhaft ist die kleine Guerrillatruppe, die Volksmiliz vom Fluss Shu ist stark wie Eisen
12	保住我们的田庄 保住沐河的好风光	Sie verteidigt unsere Felder und Dörfer, verteidigt die schöne Landschaft des Flusses Shu
13	让敌人望着沐河战栗	Sie lässt die Feinde zittern, wenn sie den Fluss Shu erblicken
14	让我们在沐河上歌唱	Sie lässt uns am Fluss Shu singen

Kangzhan-Lieder, die per definitionem den 2. Sino-Japanischen Krieg besingen, werden auch in *Hongge Dajia Chang* weiterhin gesungen und sind daher auch im 21. Jahrhundert noch als Teil der Roten Lieder zu sehen. Da die Kategorie jedoch derart eng mit historischen Ereignissen verbunden ist, finden sich unter den seit Ausrufung der Volksrepublik verfassten Liedern keine mehr, deren Hauptthematik der 2. Sino-Japanische Krieg ist. Die *Kangzhan*-Lieder beschränken sich auf nunmehrige Klassiker aus der Zeit des 2. Sino-Japanischen Kriegs.

6.1.3. Lieder mit lokalen Bezügen

Nebst des Flusses Shu lag auch der Berg *Yimeng* 沂蒙山 im „Anti-Japanischen Stützpunktgebiet Shandong“ 山东抗日根据地. Im Gegensatz zu dem „Gesang des Flusses Shu“ konnte das „Yimengshan Volkslied“ aus dem Jahr 1940 im ganzen Land Popularität erlangen. Wie sich bereits im Titel erahnen lässt, ist das Lied ein Revolutionsgeschichtliches Volkslied, das heißt, dass das Lied auf einem Volkslied basiert, dessen Text umgedichtet wurde (siehe Kapitel 2.2):

1	人人都说 沂蒙山好	Alle sagen, der Yimengshan ist gut
2	沂蒙山上好风光	Die Landschaft des Yimengshans ist schön
3	青山绿水多好看	Wie schön sind die klaren Wasser und der grüne Berg
4	风吹草低见牛羊	Der Wind bläst über die Gräser, man sieht Kühe und Ziegen
5	高粱红来豆花香	Die Sorghumhirse ist rot, der Tofu-Pudding duftet
6	满担谷子堆满场	Körbe voller Hirse füllen den ganzen Platz
7	咱们的共产党领导好	Unsere Kommunistische Partei führt uns gut
8	沂蒙山的人民喜洋洋	Das Volk vom Yimengshan strahlt vor Freude
9	沂蒙山的人民喜洋洋	Das Volk vom Yimengshan strahlt vor Freude

In diesem Falle betreffen die Veränderungen im Text des Liedes die letzten drei Zeilen, wobei die siebte Zeile die Führung der Partei lobt und die letzten beiden das Glück des Volkes besingen. Der 2. Sino-Japanische Krieg und etwaige Guerrillakämpfe werden in dem Lied nicht dezidiert angesprochen. Mitgrund für die Popularität des Lieds ist die Tatsache, dass die gebürtige Shandongerin, Sängerin und nunmehrige Gattin Xi Jinpings Peng Liyuan ihre Interpretation des Lieds bereits 1984 erstmals veröffentlichte und es auch im 21. Jahrhundert wiederholt gesungen hat.

Der Strategie folgend, Lieder zu verfassen, die sich direkt auf bekannte Rote Lieder beziehen, wurden so etwa 1973 die „Ode an den Yimeng“ 沂蒙颂, 2010 „Nochmal Yimengshan singen“ 再唱沂蒙山 und 2018 „Yimengshan, ewiger Vater, ewige Mutter“ 沂蒙山，永远的爹娘 verfasst. Die Lieder zeigen allesamt, ebenso wie der „Gesang des Flusses Shu“, dass lokale Bezüge bei der Auswahl der Lieder in *Hongge Dajia Chang* eine Rolle gespielt haben und daher davon ausgegangen werden kann, dass in anderen Provinzen anderes lokales Liedgut gesungen wird und diese Lieder aus Shandong in anderen Provinzen und somit auch in ganz China weniger prominent sind als in der in dieser Arbeit beleuchteten Aktion der Shandonger Zeitung *Dazhong Ribao*.

6.1.4. Das Vaterland preisende Lieder

Eine weitere Kategorie mit langer Traditionslinie sind die das Vaterland preisenden, patriotischen Lieder. „Das Vaterland besingen“ 歌唱祖国 aus 1950 wurde in *Hongge Dajia Chang* zehnmal gesungen:

1	五星红旗迎风飘扬	Die Rote Fahne mit fünf Sternen flattert im Wind
2	胜利歌声多么响亮	Wie klar und laut sind die Siegesgesänge
3	歌唱我们亲爱的祖国	Besungen wird, dass unser geliebtes Vaterland
4	从今走向繁荣富强	Von heute an in Richtung Wohlstand, Reichtum und Stärke geht
5	越过高山 越过平原	Hohe Berge überschreitend, Ebenen überschreitend
6	跨过奔腾的黄河长江	Den tosenden Gelben und Langen Fluss überquerend
7	宽广美丽的土地	Ist das weitläufige, schöne Land
8	是我们可爱的家乡	Unsere liebenswerte Heimat
9	我们爱和平	Wir lieben den Frieden
10	我们爱家乡	Wir lieben die Heimat

11	我们团结友爱坚强如钢	Wir sind solidarisch, voll freundschaftlicher Liebe und fest entschlossen
12	我们勤劳 我们勇敢	Wir sind fleißig, wir sind mutig
13	独立自主是我们的理想	Unabhängig und frei zu sein ist unser Ideal
14	我们战胜了多少苦难	Wir haben viele Schwierigkeiten im Kampf überwunden
15	才得到今天的解放	So erst haben wir heute die Befreiung erlangt
16	我们爱和平	Wir lieben den Frieden
17	我们爱家乡	Wir lieben die Heimat
18	谁敢侵犯我们就叫他灭亡	Wer es wagt bei uns einzumarschieren, den lassen wir untergehen
20	东方太阳 正在升起	Die Sonne geht gerade im Osten auf
21	人民共和国正在成长	Die Volksrepublik ist gerade am Aufwachsen
22	我们领袖毛泽东	Unser großartiger Führer Mao Zedong
23	指引着前进的方向	Zeigt uns die Richtung, nach der wir streben
24	我们的生活天天向上	Unser Leben verbessert sich täglich
25	我们的前程万丈光芒	Der vor uns liegende Weg ist lang und hell erleuchtet

In den ersten vier Zeilen, die auch den Refrain des Lieds darstellen, wird deutlich, zu welcher Zeit das Lied geschrieben wurde: Die Fahne der ein Jahr vor Veröffentlichung des Liedes ausgerufenen, noch jungen Volksrepublik wird in der ersten Zeile besungen, in der zweiten Zeile werden die Siegesgesänge – es ist anzunehmen, dass es um den Sieg der Kommunistischen Partei im chinesischen Bürgerkrieg geht – gepriesen, bevor in den nächsten beiden Zeilen positiv in die Zukunft des Landes geblickt wird. In den Zeilen der ersten Strophe hingegen (Zeilen 5-11) wird die Landschaft beschrieben, der Gelbe Fluss und der Lange Fluss sogar direkt erwähnt, und vor allem die Liebe zu dieser Landschaft, und somit auch zum Vaterland, ausgedrückt. Besonders diese erste Strophe ist es, in der die Vaterlandsliebe am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig kann diese Strophe auch als die wichtigste unter den Strophen identifiziert werden, da in einigen Versionen des Lieds in *Hongge Dajia Chang* lediglich diese eine Strophe gesungen wird. In der zweiten Strophe (Zeilen 12-18) wird der Kampfgeist des Volkes und die Liebe zur Heimat und zum Vaterland besungen. Die letzte Strophe (Zeilen 20 bis 25) hingegen beginnt mit dem in Roten Liedern so beliebten Bild der im Osten aufgehenden Sonne und lobt den großen Vorsitzenden Mao Zedong für seine Rolle beim Weisen des Weges. Da die erste Strophe die bedeutendste ist, in dem Lied die Partei nicht direkt angesprochen wird und das Preisen Maos erst in der letzten Strophe stattfindet, wird dieses Lied primär als ein das Vaterland preisendes Lied gesehen.

Das beliebteste patriotische Lied aus *Hongge Dajia Chang* ist „Ich und mein Vaterland“ 我和我的祖国 aus dem Jahre 1985, das in der Aktion 23-mal gesungen wurde. Ein Mitgrund für die Popularität des Liedes ist wohl der offizielle Film zum 70. Jubiläum der Ausrufung der Volksrepublik Chinas, der 2019 ebenfalls unter dem Titel „Ich und mein Vaterland“ erschien. Das Titellied des Films war eine Version von „Ich und mein Vaterland“, die von der im gesamten chinesischsprachigen Raum Superstarstatus genießenden Faye Wong⁸⁴ (De Kloet 2008, 914) gesungen wurde.

- | | | |
|---|-------------------|---|
| 1 | 我和我的祖国一刻也不能分割 | Ich und mein Vaterland dürfen kein bisschen voneinander getrennt werden |
| 2 | 无论我走到哪里都流出一首赞歌 | Egal wohin ich gehe, überall wird ein Preislied meine Lippen verlassen |
| 3 | 我歌唱每一座高山我歌唱每一条河 | Ich besinge jeden hohen Berg, ich besinge jeden Fluss |
| 4 | 袅袅炊烟，小小村落，路上一道 | Rauch steigt über den Küchen auf, in einem kleinen Dorf, gemeinsam auf der Straße |
| 5 | 我最亲爱的祖国我永远紧依着你的心窝 | Mein allerliebstes Vaterland, ich lehne mich stets eng an deine Brust |
| 6 | 我的祖国和我像海和浪花一朵 | Mein Vaterland und ich sind wie das Meer und die Gischt |
| 7 | 浪是海的赤子海是那浪的依托 | Die Welle ist das Kind des Meeres, das Meer ist die Stütze der Welle |
| 8 | 每当大海在微笑我就是笑的旋涡 | Jedes Mal, wenn der Ozean lächelt, bin ich ein lachender Strudel |
| 9 | 我分担著海的忧愁分享海的欢乐 | Ich teile die Sorgen des Meeres, und genieße die Freude des Meeres |

⁸⁴ Hier wird die von der Sängerin selbst verwendete, stilisierte Version der Umschrift ihres Namens verwendet. In der Volksrepublik China ist sie in erster Linie unter dem Namen Wang Fei 王菲, oder, aufgrund der Tatsache, dass sie zunächst in Hong Kong zu Berühmtheit gelangt ist, in kantonesischer Umschrift als Wong Fei bekannt. Inzwischen ist sie als „Sängern, Schauspielern, Mutter, Berühmtheit, Adelige, Sex-Symbol und Diva“ (De Kloet 2008, 914) bekannt. Jenseits des chinesischsprachigen Raums kennt man sie wohl in erster Linie als Schauspielerin in dem Film *Chungking Express* von Wong Kar-wai – der innerhalb der VRCh hauptsächlich als Wang Jiawei 王家卫, der mandarinchinesischen Lesung seines Namens, bekannt ist.

- | | | |
|----|-----------------|--|
| 10 | 我最亲爱的祖国你是大海永不干涸 | Mein allerliebstes Vaterland, du bist der
niemals austrocknende Ozean |
| 11 | 永远给我碧浪清波心中的歌 | Du bringst das Lied in mein Herz wie klare,
prächtige Wellen |

Nebst dem Lob der Landschaft in den Zeilen 3 und 4 ist es vor allem die metaphernreiche Darstellung der innigen Beziehung zwischen dem literarischen Ich und dem Vaterland, die ins Auge sticht und sich stilistisch stark von den meisten anderen Roten Liedern unterscheidet: In den Zeilen 6 bis 10 wird das Vaterland mit dem Ozean verglichen, während das literarische Ich die Rolle verschiedenster maritimer Phänomene, wie etwa Strudeln, Wellen oder der Gischt einnimmt. Ebenso etabliert der Text das Singen selbst als Ausdruck der Vaterlandsliebe: In der zweiten Zeile wird beschrieben, dass gerade außerhalb der Landesgrenzen das Besingen des Vaterlands wichtig ist, in Zeile drei wird ausgedrückt, dass die Landschaft besungen wird, und in der elften und letzten Zeile ist es der Ozean – also das Vaterland selbst! – der ein Lied direkt ins Herz der Sängerin spült.

Noch direktere Liebesbekundungen an das Vaterland und seine Landschaft finden sich in rezenten Kompositionen wie „Ich liebe dich, China“ 我爱你中国 aus dem Jahr 2005, oder eigens für *Hongge Dajia Chang* verfassten Liedern wie „Es gibt einen Ort“ 有一个地方 oder „Heimat in China“ 家在中国, auf das im Folgenden näher eingegangen wird:

- | | | |
|----|----------|--|
| 1 | 我的家乡在中国 | Meine Heimat ist in China |
| 2 | 那里有草原的广阔 | Dort gibt es weitläufige Ebenen |
| 3 | 那里有奔腾的长江 | Dort gibt es den brausenden Langen Fluss |
| 4 | 也有汹涌的黄河 | Und auch den tosenden Gelben Fluss |
| 5 | 啊 我的家乡 | Ah, meine Heimat |
| 6 | 啊 爱你中国 | Ah, ich liebe dich China |
| 7 | 爱你春天盛开花朵 | Ich liebe deine blühenden Blumen im Frühling |
| 8 | 爱你秋天累累硕果 | Ich liebe deine reichen Ernten im Herbst |
| 9 | 爱你夏天偏偏萤火 | Ich liebe das Licht deiner Glühwürmchen im Sommer |
| 10 | 爱你冬天飘飘白雪 | Ich liebe deine schwebenden weißen Schneeflocken im Winter |
| 11 | 我的家乡在中国 | Meine Heimat ist in China |
| 12 | 那里有浩瀚的碧波 | Dort gibt es endlose klare Wellen |
| 13 | 那里有宏伟的长江 | Dort gibt es den herrlichen Langen Fluss |
| 14 | 也有泰山的巍峨 | Und auch den steil emporragenden Taishan |

15	啊 我的家乡	Ah, meine Heimat
16	啊 爱你中国	Ah, ich liebe dich China
17	爱你东方明珠闪烁	Ich liebe den Glanz der Perle deines Ostens
18	爱你西部草原放歌	Ich liebe den Gesang der Ebenen deines Westens
19	爱你南部四季如春	Ich liebe den ganzjährigen Frühling deines Südens
20	爱你北疆冰冻山河	Ich liebe die eisigen Berge und Flüsse deines Nordens

Die beiden Strophen (Zeilen 1-4 und 11-14) beginnen beide mit der Feststellung „Meine Heimat ist in China“, bevor der Lange Fluss, der Gelbe Fluss und der Taishan als Teil der Landschaft besonders hervorgehoben werden. Die beiden Versionen des Refrains (Zeilen 5-10 und 15-20) bestehen aus Auflistungen, was an China geliebt wird, wobei beim erstmaligen Singen des Refrains die Jahreszeiten und beim zweiten Mal, in einer Variation, die Regionen in den vier Himmelsrichtungen Chinas besungen werden.

Wie sich anhand der Beispiele zeigt, kann in der Kategorie der das Vaterland preisenden Lieder eine stilistische Vielfalt der Texte festgestellt werden – ein weiteres Beispiel dafür wäre etwa eine Vertonung des Gedichts „Ich liebe dieses Land“ 我爱这土地 von Ai Qing 艾青 aus 1938. Oftmals sind die Vaterland preisenden Lieder, wie die eben angeführten Beispiele zeigen, aus äußerst persönlicher Perspektive verfasst und die Sänger:innen der Lieder gestehen dem Land oft direkt ihre Liebe. Die Inhalte betreffend zeichnen sich die meisten Lieder dieser Kategorie dadurch aus, dass sie weitestgehend auf Lob der Partei verzichten und sich stattdessen primär auf das Land und die Landschaft fokussieren, sekundär aber auch die Nation und die Bevölkerung besingen. Nichtsdestotrotz existieren auch Lieder mit der Hauptthematik der Vaterlandsliebe, in denen auch die Partei gepriesen wird, so etwa in dem zu Beginn des Titels beschriebenen „Das Vaterland besingen“, oder „China, China, die leuchtend rote Sonne geht niemals unter“ 中国，中国，鲜红的太阳永不落 aus dem Jahre 1977. Da dies aber nicht der primäre Fokus der Lieder ist, wurden sie trotzdem als das Vaterland preisende Lieder eingeordnet.

Wie in Kapitel 2.3.3 dargestellt, werden das Vaterland preisende Lieder im chinesischsprachigen Diskurs aufgrund des Inhalts und der oftmals stark subjektiven Sichtweise der Texte oftmals als Main-Melody-Lieder angesehen. Da die in diesem Kapitel vorgestellte Kategorie jedoch auch Lieder enthält, die zu einer Zeit, lange bevor der Begriff Main Melody abseits des ursprünglichen Wortsinns Verwendung fand, verfasst wurden und die inhaltliche Komponente vom Autor als

primärer Faktor gesehen wird, werden Main-Melody-Lieder als eine eigene Kategorie gesehen und als solche in Kapitel 6.2.1 beschrieben.

6.1.5. Lieder der Berufsstände

Eine weitere Kategorie, die in *Hongge Dajia Chang* ausgemacht werden konnte, sind Lieder, in denen Mitglieder einer Organisation den positiven Beitrag ihres Berufsstandes für die Entwicklung Chinas besingen. In der Kampagne sind einige aktuelle Kompositionen dieser Art vertreten. Vorgetragen wurden solche Kompositionen von Organisationen wie einer Zweigstelle von PetroChina 中国石油 in Qingdao, den Zollämtern 海关 der Städte Qingdao und Yantai, einer Zweigstelle der Chinesischen Kommission zur Kontrolle von Banken und Versicherungen 中国银行保险监督管理委员会 in Yantai oder der Belegschaft des Shandonger Frauengefängnisses 山东省女子监狱, die den Beitrag, den die Polizei leistet, besingt.

In diese Kategorie fallen auch Lieder, die das Lob des Militärs zum Thema haben. Im Gegensatz zu den eben genannten Organisationen hat das Preisen des Militärs eine lange Tradition, die neben den bereits erwähnten *Kangzhan*-Liedern auch innerhalb der Armee gesungene Marschlieder sowie aus der Perspektive des Volkes verfasste Preislieder umfasst. Insbesondere die letztere Kategorie wird weiterhin durch Neukompositionen erweitert. Im Datensatz finden sich sowohl Klassiker wie „Solidarität ist Kraft“ 团结就是力量 (1943), „Wang Jies Gewehr tragen wir“ 王杰的枪我们扛 (1965), „Die Zielscheibe treffen und zurückkehren“ 打靶归来 (1960), „Die Rote Armee zehnmal verabschieden“ 十送红军 (1961) oder „Die Soldaten und das Volk sind sich nah wie eine Familie“ 军民一家亲 (1965) aus der Modelloper „Das Rote Frauenbataillon“ 红色娘子军 als auch rezentere Kompositionen wie „Das Kampflied der starken Armee“ 强军战歌 (2014) und „Der niemals Farbe verlierende Geist der Soldaten“ 永不褪色的军魂 (2021).

Während das Militär als Teil der Arbeiter, Bauern und Soldaten, die in Mao Zedong's Yan'aner Reden und in den „Neuen Liedern des Schlachtfelds“ von zentraler Bedeutung waren (siehe Kapitel 2.2) auch in *Hongge Dajia Chang* weiterhin von Bedeutung ist, spielen Arbeiter und Bauern kaum noch eine Rolle. Die Arbeiter:innenklasse betreffend kann jedoch zumindest das „Wir Arbeiter:innen haben Kraft“ 咱们工人有力量 aus 1947 genannt werden.

6.1.6. Mao Zedong preisende Lieder

Nach den kontroversen Debatten um das Singen von Liedern aus der Kulturrevolution als Teil des Chongqing-Modells (siehe Kapitel 3.2) führten Lieder mit Kulturrevolutionskonnotationen wenige Jahre nach dem Ende Bo Xilais politischer Karriere, nunmehr unter Xi Jinping als Generalsekretär der KPCh, erneut zu Kontroversen (siehe Kapitel 3.3.2). Diesen Umständen zum Trotz finden sich auch in *Hongge Dajia Chang*, und somit in einer Aktion auf höchster Ebene nach Mei (2017a, 80–81), weiterhin einige Lieder, die als Musik der Kulturrevolution, oder wie Mittler es nennt, „Mao-Music“ (Mittler 2012, 99), zu sehen sind. Die Lieder zeichnen sich inhaltlich in erster Linie durch den Personenkult um Mao Zedong aus und werden deshalb in dieser Arbeit als Mao Zedong preisende Lieder kategorisiert.

Sofort ins Auge sticht, dass „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“, das eines der wichtigsten Lieder zur Zeit der Kulturrevolution war (siehe Kapitel 2.2), einmal in voller Länge gesungen wird. Die Organisation, die das Lied bei *Hongge Dajia Chang* einreichte, war die Parteizelle der Büros der Abteilung für Wohnraum, Stadt- und Landentwicklung der Provinz Shandong 山东省住房和城乡建设厅办公室党支部. Im Text wird die Wichtigkeit Mao Zedongs und der Mao-Zedong-Gedanken bei der Durchführung der Revolution beschrieben, in dem seine Rolle als Revolutionsführer mit der eines Steuermanns verglichen wird. Abgesehen davon finden sich noch weitere Naturmetaphern, die suggerieren, dass Mao und die Partei nährend und somit überlebensnotwendig für das Volk seien:

- | | | |
|---|-------------|---|
| 1 | 大海航行靠舵手 | Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab |
| 2 | 万物生长靠太阳 | Das Wachsen sämtlicher Dinge auf Erden hängt von der Sonne ab |
| 3 | 雨露滋润禾苗壮 | Regen und Tau befeuchten die junge Saat und machen diese stark |
| 4 | 干革命靠的是毛泽东思想 | Revolution zu machen hängt von den Mao-Zedong-Gedanken ab |
| 5 | 鱼儿离不开水呀 | Fische können nicht ohne Wasser |
| 6 | 瓜儿离不开秧 | Melonen nicht ohne ihre Ranken |
| 7 | 革命群众离不开共产党 | Die revolutionären Massen können nicht ohne die Kommunistische Partei |
| 8 | 毛泽东思想是不落的太阳 | Die Mao-Zedong-Gedanken sind die nicht untergehende Sonne |

Ein weiteres Lied in *Hongge Dajia Chang*, dessen Konnex zur Kulturrevolution deutlicher nicht sein könnte, ist „Der Osten ist Rot“, dessen erste Strophe einmal als Teil eines Medleys in einem Shandonger Kindergarten gesungen wird. Obgleich besagtes Lied in dem Video von einem Kindergartenkind gesungen wird, kann dennoch davon ausgegangen werden, dass die Entscheidung von Seiten der Leitung des Kindergartens, das Lied als Teil des Videos auszuwählen, sowie die Entscheidung der Veranstalter:innen von *Hongge Dajia Chang*, das Lied schlussendlich auch zu veröffentlichen, durchaus bewusste Entscheidungen waren. Der bekannte Text vergleicht Mao Zedong mit der über dem Osten aufgehenden Sonne und bezeichnet ihn als großen Retter des Volkes:

1	东方红太阳升	Der Osten ist rot, die Sonne geht auf
2	中国出了个毛泽东	China hat einen Mao Zedong hervorgebracht
3	他为人民谋幸福	Er plant das Glück für das Volk
4	他是人民的大救星	Er ist der große Retter des Volkes

In „Über Beijings goldenem Berg“ 北京的金山上 aus 1960, das in *Hongge Dajia Chang* einmal als Teil eines Medleys gesungen wird, finden sich Topoi aus den beiden eben analysierten Liedern wieder:

1	北京的金山上光芒照四方	Über Beijings goldenem Berg scheinen glorreiche Strahlen in alle vier Himmelsrichtungen
2	毛泽东思想哺育我们成长	Die Mao-Zedong-Gedanken nähren uns und lassen uns wachsen
3	多么温暖多么慈祥	Wie warm, wie gütig
4	建设社会主义的新篇章	Das neue Kapitel des sozialistischen Aufbaus
5	颂歌献给毛主席	Ein Preislied gewidmet Mao Zedong
6	颂歌献给中国共产党	Ein Preislied gewidmet der KPCh

In den ersten drei Zeilen des Lieds werden die Mao-Zedong-Gedanken mit warmen, gütigen Sonnenstrahlen verglichen, deren nährenden Wirkung zum Wachstum von „uns“ beiträgt. In den letzten zwei Zeilen wird das Singen eines Preisliedes für die Partei und Mao selbst besungen. Die vierte Zeile nimmt eine Sonderstellung in dem Lied ein, da sie sich von der Originalversion des Liedes unterscheidet. Das auf einer tibetischen Melodie basierende Revolutionsgeschichtliche Volkslied (siehe Kapitel 2.2) besingt ursprünglich den „Aufbau eines sozialistischen, neuen

Tibets“ 建设社会主义的新西藏. Das Weglassen der geographisch-ethnischen Komponente verwundert wenig, da Lieder der ethnischen Einheit in *Hongge Dajia Chang* kaum mehr eine Rolle spielen. Während der Erarbeitung des Datensatzes konnte lediglich ein einziges Lied ausgemacht werden, dessen Hauptthematik die ethnischen Minderheiten Chinas sind, nämlich das 1991 verfasste „Liebe mein China“ 爱我中华, in dem die Ethnien Chinas mit der Vielfalt von Blumen verglichen werden.

Das im Jahre 1964 als Teil des Revolutionären Epos 革命史诗 „Der Osten ist Rot“ verfasste „Die Soldaten der Roten Armee sehnen sich nach Mao Zedong“ 红军战士想念毛泽东, das auch unter dem Namen „Den Kopf heben und den Großen Wagen erblicken“ 抬头望见北斗星 bekannt ist, war in der Frühphase der Kulturrevolution sowohl bei Roten Garden, als auch bei Rebellen äußerst beliebt. In dem die Revolutionsgeschichte Chinas erzählenden Epos wird das Lied in dem Abschnitt, der zur Zeit der Zunyi-Konferenz im Jänner 1935 spielt, gesungen. Zu der Zeit war Mao Zedong mit Kritik von parteiinternen „Linksabweichler:innen“ 左倾 konfrontiert, gegen die er sich letztendlich in Zunyi durchsetzen konnte. Das Lied soll in seiner ursprünglichen Bedeutung die Unterstützung der Soldaten der Roten Armee für Mao Zedong im parteiinternen Faktionskampf ausdrücken. Zu jener Zeit, in der Rote Garden und Rebellen das Lied anstimmten, war es eher ein Parieren der Kritik an den Roten Garden, beziehungsweise der Rebellen, die Kritiker:innen damit gleichsam als Linksabweichler:innen fernab der Ideale Mao Zedongs darstellen (He 2010). In *Hongge Dajia Chang* wird das Lied von einem Chor einer Volksschulklasse gesungen, die von Lehrkräften dirigiert und am Klavier begleitet werden.

- | | | |
|----|----------|--|
| 1 | 抬头望见北斗星 | Den Kopf heben und den Großen Wagen erblicken |
| 2 | 心中想念毛泽东 | Sich im Herzen nach Mao Zedong sehnen |
| 3 | 想念毛泽东 | Mao Zedong vermissen |
| 4 | 迷路时想你有方向 | Wenn ich mich verirre, denke ich daran, wie du die Richtung gekannt hast |
| 5 | 黑夜里想你照路程 | In der dunklen Nacht denke ich daran, wie du den Weg erleuchtet hast |
| 6 | 抬头望见北斗星 | Den Kopf heben und den Großen Wagen sehen |
| 7 | 心中想念毛泽东 | Sich im Herzen nach Mao Zedong sehnen |
| 8 | 想念毛泽东 | Sich nach Mao Zedong sehnen |
| 9 | 困难时想你有力量 | In schweren Zeiten denke ich daran, wie du die Kraft gehabt hast |
| 10 | 胜利时想你心里明 | In siegreichen Zeiten denke ich an die Klarheit in deinem Herzen |

Wie der Text zeigt, ist es vor allem das Denken an Mao Zedong, das im Zentrum steht, wodurch das Lied einen deutlicheren Gegenwartsbezug bekommt. Statt Mao Zedongs Rolle und Person zu preisen, wird lamentiert, dass fortwährend an Mao gedacht wird. Implizit bedeutet das, dass stets auch an seine Politik gedacht wird, die zum Zeitpunkt des Singens, wie auch Mao selbst, nicht mehr präsent ist. Dieser Effekt wird weiter verstärkt, indem der ursprüngliche Titel des Lieds, der ja die Soldaten der Roten Armee als Sänger des Liedes definiert, durch das neutrale „Den Kopf heben und den Großen Wagen erblicken“ ersetzt wurde und somit sowohl der Titel als auch der Text des Liedes keinerlei historische Anhaltspunkte mehr beinhaltet und deshalb auch aus gegenwärtiger Perspektive vortragbar ist. Das Singen dieses Lieds kann somit, mehr noch als die weiteren in diesem Kapitel vorgestellten Mao Zedong preisenden Lieder, als linke Kritik an der Politik seit dem Tode Mao Zedongs gesehen werden.

In *Hongge Dajia Chang* werden nicht nur Lieder gesungen, die in ihren Texten weiterhin den Personenkult um Mao Zedong hochhalten, vielmehr sind auch einige jener Lieder, die eindeutige Konnotationen zur Kulturrevolution innehaben, Teil der Aktion. Besonders bei den Liedern „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ und „Der Osten ist Rot“ ist auf Grund des nicht zu leugnenden Bekanntheitsgrades davon auszugehen, dass die Entscheidung, sie in *Hongge Dajia Chang* aufzunehmen, kein Zufall, sondern eine bewusste Entscheidung war. Ein weiteres Indiz dafür, dass im Jahr 2021 mehr Spielraum für nostalgische Sehnsüchte nach Mao Zedong, seiner Politik und der Kulturrevolution vorhanden ist, ist das Lied „Die Soldaten der Roten Armee vermissen Mao Zedong“. Deutlicher als in dem Lied kann die Sehnsucht nach vergangenen Zeiten kaum ausgedrückt werden.

6.2. Neuere Rote Lieder

6.2.1. Main-Melody-Lieder

Anders als die bisher genannten Kategorien, deren Ursprünge sich allesamt bis in die Zeit vor der Ausrufung der Volksrepublik im Jahre 1949 zurückverfolgen lassen, kam der Begriff der Main-Melody-Lieder erst Ende der 1980er-Jahre als Ergebnis der marktwirtschaftlichen Reformen auf. Ein wichtiges Merkmal von Main-Melody-Kulturprodukten ist, wie in Analysen von Main-Melody-Filmen ausgemacht werden konnte (siehe Kapitel 2.3.2), dass sie sowohl die Erfolge von Reform und Öffnung hervorheben als auch historische Komponenten beinhalten. Das Lied „Ins neue Jahrtausend gehen“ 走进新时代 aus dem Jahr 1999 wurde in *Hongge Dajia Chang* zweimal

gesungen und kann als ‚klassisches‘ Main-Melody-Lied gesehen werden. Es wurde während der zweiten Amtsperiode Jiang Zemens als Parteisekretär der KPCh geschrieben, der den Begriff von Main Melody während seiner ersten Amtszeit in das offizielle Vokabular der Kulturpolitik der KPCh einführte (siehe Kapitel 2.3.1). Auch das Einnehmen einer persönlichen Erzählweise ist Teil von Main-Melody-Produkten, wie das Liebesgeständnis in den ersten zwei Zeilen des Lieds zeigt:

- | | | |
|----|-------------------|---|
| 1 | 总想对你表白我的心情是多么豪迈 | Stets möchte ich dir gestehen, wie stark meine Gefühle für dich sind |
| 2 | 总想对你倾诉我对生活是多么热爱 | Stets möchte ich mein Herz ausschütten und dir sagen, wie sehr ich das Leben liebe |
| 3 | 勤劳勇敢的中国人意气风发走进新时代 | Die fleißigen und tüchtigen Chines:innen gehen mit leidenschaftlichem Eifer und stürmischem Elan in das neue Jahrtausend |
| 4 | 啊! 我们意气风发走进新时代 | Ah! Wir gehen mit leidenschaftlichem Eifer und stürmischem Elan in das neue Jahrtausend |
| 5 | 我们唱着东方红当家做主站起来 | Wir singen „Der Osten ist Rot“ und als Herr im eigenen Hause haben wir uns erhoben |
| 6 | 我们讲着春天的故事改革开放富起来 | Wir erzählen „Die Geschichte des Frühlings“, durch Reform und Öffnung gelangen wir zu Reichtum |
| 7 | 继往开来的领路人带领我们走进新时代 | Die das Werk der Vorfahren weiterführenden und in die Zukunft strebenden Anführer leiten uns an, in das neue Jahrhundert zu gehen |
| 8 | 高举旗帜开创未来 | Und die Fahne hochhaltend die Zukunft zu erschaffen |
| 9 | 让我告诉世界中国命运自己主宰 | Lass mich der Welt erzählen, dass China sein Schicksal selbst bestimmt |
| 10 | 让我告诉未来中国进行着接力赛 | Lass mich der Zukunft erzählen, dass Chinas Staffellauf im Gange ist |
| 11 | 承前启后的领路人带领我们走进新时代 | Generation um Generation von Anführern leiten uns an, ins neue Jahrhundert zu gehen |
| 12 | 啊! 带领我们走进新时代 | Ah! Sie leiten uns an, ins neue Jahrtausend zu gehen |

In der dritten und vierten Zeile werden die fleißigen, tüchtigen Chines:innen gelobt. Wiederum aus der Analyse von Main-Melody-Filmen zeigt sich, dass Narrative, in denen Menschen aus eigener Kraft die Initiative ergreifen, ohne dabei von der Partei angeleitet zu werden, erst seit

Reform und Öffnung in propagandistischen chinesischen Kulturprodukten zu finden sind (siehe Kapitel 2.3.2). Im weiteren Text von „Ins neue Jahrtausend gehen“ wird dennoch nicht gänzlich auf die Rolle der Partei beim Anführen der Bevölkerung verzichtet, wie sich in den Zeilen sieben, elf und zwölf zeigt. Was die Verbindung zu Historischem betrifft, sind es in Main-Melody-Liedern häufig Referenzen auf Lieder aus dem Kanon der Roten Lieder, die eine Verbindung zu vergangenen Zeiten herstellen, wie es hier in den Zeilen fünf und sechs geschieht, wenn das bereits besprochene „Der Osten ist Rot“ und „Die Geschichte des Frühlings“ 春天的故事, in dem wichtige Etappen beim Vorantreiben von Reform und Öffnung durch Deng Xiaopings besungen werden: Die Eröffnung der Sonderwirtschaftszone Shenzhen und seine Reise in den Süden fanden jeweils im Frühling statt.⁸⁵ Das Lied „Ins neue Jahrhundert gehen“ beschränkt sich jedoch nicht auf diese Referenzen, sondern formuliert in den Zeilen sieben und elf explizit, dass sich die aktuelle Führung als Brückenbauer:in zwischen Vergangenheit und Zukunft sieht und die Errungenschaften ihrer Vorgänger:innen lobt.

Ein in *Hongge Dajia Chang* weit häufiger als „Ins neue Jahrhundert gehen“ gesungenes Lied ist „Unter prächtigen Sonnenstrahlen“ 在灿烂阳光下 aus dem Jahr 2002, bei dem vor allem die direkten Referenzen auf „Ein Berglied für die Partei singen“ und „Ohne die Kommunistische Partei gibt es kein Neues China“ ins Auge stechen.

- | | | |
|---|------------|--|
| 1 | 从小爷爷对我说 | Von klein auf erzählte mir Großvater |
| 2 | 吃水不忘挖井人 | Vergiss beim Wassertrinken nicht auf die Brunnenbauer |
| 3 | 曾经苦难才明白 | Erst nach harten Zeiten verstand ich |
| 4 | 没有共产党哪有新中国 | Wie könnte es ein Neues China ohne die KPCh geben |
| 5 | 从小老师教我唱 | Von klein auf lehrten mich Lehrer zu singen: |
| 6 | 唱支山歌给党听 | „Ein Berglied für die Partei singen“ |
| 7 | 几经风雨更懂得 | Nachdem ich Wind und Wetter getrotzt habe verstand ich
besser |
| 8 | 跟着共产党才有新中国 | Folgt man der Partei, kann es erst ein Neues China geben |

Im weiteren Text des Lieds wird die Zeremonie bei der Ausrufung der Volksrepublik im Jahr 1949 gepriesen und mit der 50 Jahre später stattfindenden Militärparade zum Millenniumswechsel verglichen, die „die Kühnheit der Nation aufgewirbelt hat“⁸⁶, während der „Goldene Glanz von

⁸⁵ Das Lied „Die Geschichte des Frühlings“ selbst wurde in *Hongge Dajia Chang* übrigens kein einziges Mal gesungen.

⁸⁶ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „扬起了民族气魄“

Hammer und Sichel die Hoffnung der Nation verkörpert hat“⁸⁷, wodurch wiederum die für Main-Melody-Lieder so wichtigen historischen Verbindungen geschaffen werden.

Ein weiteres Beispiel für ein Main-Melody-Lied ist das 2009 erschienene „In Richtung Renaissance gehen“ 走向复兴:

- | | | |
|----|------------|--|
| 1 | 我们迎着初升的太阳 | Der aufgehenden Sonne entgegen |
| 2 | 走在崭新的道路上 | Gehen wir auf einem gänzlich neuen Weg |
| 3 | 我们是优秀的中华儿女 | Wir sind die ausgezeichneten Töchter und Söhne der chinesischen Nation |
| 4 | 谱写时代的新篇章 | Schreiben der Epoche ein neues Kapitel |
| 6 | 我们迎着风雨向前方 | Wir trotzen Wind und Regen und gehen nach vorne |
| 7 | 万众一心挽起臂膀 | Millionen Menschen mit der gleichen Überzeugung krepeln die Ärmel auf |
| 8 | 我们要把亲爱的祖国 | Wir wollen unser geliebtes Vaterland |
| 9 | 变得更加美丽富强 | Noch schöner und stärker werden lassen |
| 10 | 前进 前进 向前进 | Vorwärts, vorwärts, nach vorwärts streben |
| 11 | 挺起胸膛 何惧风浪 | Wir erheben unsere Brust, fürchten Wind und Wetter nicht |
| 12 | 前进 前进 向前进 | Vorwärts, vorwärts, nach vorwärts streben |
| 13 | 肩负民族的希望 | Tragen die Hoffnung der Nation auf unseren Schultern |
| 14 | 我们迎着灿烂的阳光 | Entgegen den prächtigen Sonnenstrahlen |
| 15 | 飞向太空驰骋海洋 | Fliegen wir in Richtung Firmament und galoppieren übers Meer |
| 16 | 我们是英雄的中华儿女 | Wir sind die heldenhaften Töchter und Söhne der chinesischen Nation |
| 17 | 古老文明焕发新光芒 | Die uralte Zivilisation erstrahlt in neuem Glanze |
| 18 | 我们迎着胜利向前方 | Dem Sieg entgegen gehen wir nach vorne |
| 19 | 振兴中华是我们理想 | Die chinesische Nation zu revitalisieren ist unser Ideal |
| 20 | 我们迈着坚定的步伐 | Wir gehen mit fest entschlossenem Schritt |
| 21 | 中国屹立在世界的东方 | China ragt im Osten der Welt empor |

⁸⁷ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „代表着民族的希望 / 闪耀着金光铁锤镰刀“

Die Töchter und Söhne der chinesischen Nation nehmen ihr Schicksal selbst in die Hand, die Partei selbst wird nicht direkt erwähnt, es finden sich jedoch intertextuelle Referenzen, die aber in diesem Falle nicht so offensichtlich wie in „Ins neue Jahrhundert gehen“ und „Unter den prächtigen Sonnenstrahlen“ ausfallen. In der siebenten Zeile wird das *Chengyu*⁸⁸ „Millionen Menschen mit der gleichen Überzeugung“ 万众一心 verwendet, das im heutigen China in erster Linie als Teil des Textes „Marsches der Freiwilligen“ 义勇军进行曲, der Nationalhymne der VRCh, bekannt ist. Ebenso ist auch das „Vorwärts“ 前进 im Refrain von „In Richtung Renaissance gehen“ (Zeilen 10 bis 13) Teil der Nationalhymne. Als weiterer Querverweis kann die Phrase „Unter den prächtigen Sonnenstrahlen“ in der Zeile 14 gesehen werden, die auch der Titel eines Roten Liedes ist (siehe oben).

Der Titel des Liedes enthält den Begriff „Renaissance“ 复兴⁸⁹, der am 15. Parteitag der KPCh im Jahr 1997 als Teil der „Renaissance der Kultur“ 文化复兴 und der „Renaissance der Nation“ 民族复兴 offizieller Teil der Ideologie der Partei wurde (D. Wang 1998). Dabei wird die Wichtigkeit der chinesischen Tradition für die Zukunft der Nation betont. Es verwundert daher kaum, dass hier nicht von Chines:innen, sondern von „Töchtern und Söhnen der chinesischen Nation“ (Zeilen 3 und 17) gesprochen wird und die uralte Zivilisation besungen wird (Zeile 17). Später, am 18. Parteitag der KPCh im Jahr 2021, wurde das Konzept unter dem Namen „Großartige Renaissance der chinesischen Nation“ 中华民族伟大复兴 zu einem der zentralen Propagandabegriffe unter Xi Jinping, indem es als wichtiger Bestandteil des Konzepts des Chinesischen Traums definiert wurde (Kallio 2015, 521–22).

Das Lied „Die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ 不忘初心 erschien im Jahr 2017 als Teil der Frühlingsfestgala des Chinesischen Staatsfernsehen und bereits der Titel des in *Hongge Dajia Chang* 18-mal und somit am vierthäufigsten gesungenen Liedes ist Teil einer weiteren zentralen Propagandaphrase unter Xi Jinping: Wird „die ursprüngliche Intention nicht vergessen, die Mission fest im Gedächtnis behalten“ 不忘初心 牢记使命, trägt dies zur „Renaissance der chinesischen Nation“ bei, wodurch der „Chinesische Traum“ erreicht werden kann. Auch nach der Veröffentlichung des Liedes gewann die Phrase und somit auch die Botschaft, dass sich die Partei

⁸⁸ *Chengyus* sind Sprichwörter, die aus vier Silben bestehen und sich oftmals auf Geschichten oder historische Zitate beziehen.

⁸⁹ Im Englischen wird 复兴 gemeinhin als „Rejuvenation“ übersetzt.

und ihre Anhänger auf ihre ursprünglichen Werte besinnen müssen, um weiterhin erfolgreich sein zu können, an Bedeutung (W. W. Lam 2020, 25–26).

- | | | |
|----|---------------|--|
| 1 | 万水千山不忘来时路 | Nach langer und beschwerlicher Reise niemals den Weg, auf dem wir gekommen sind, vergessen |
| 2 | 鲜血浇灌出花开的国度 | Das durch Gießen mit frischem Blut aufgeblühte Land |
| 3 | 生死相依只为了那一句承诺 | Nur wegen diesem einen Versprechen in Leben und Tod vereint |
| 4 | 报答你是我唯一的倾诉 | Mich bei dir zu revanchieren ist mein einziger Wunsch |
| 5 | 树高千尺根深在沃土 | Der Baum ist tausend Ellen hoch, die Wurzeln reichen tief in den fruchtbaren Boden |
| 6 | 你是大地给我万般呵护 | Du bist sämtliche Fürsorge, die mir Mutter Erde gibt |
| 7 | 生生不息只为了那一份托付 | Von Generation zu Generation weiterleben, nur wegen dieses Auftrages |
| 8 | 无惧风雨迎来新日出 | Ohne Furcht vor Wind und Wetter heißen wir neue Sonnenaufgänge willkommen |
| 9 | 你是我的一切我的全部 | Du bist mein Ein und Alles |
| 10 | 向往你的向往 幸福你的幸福 | Deine Sehnsucht meine Sehnsucht, dein Glück mein Glück |
| 11 | 不忘初心 继续前进 | Die ursprüngliche Intention nicht vergessen, weiter vorwärts |
| 12 | 万水千山 最美中国道路 | Lange und beschwerliche Reise, allerschönster chinesischer Weg |
| 13 | 万水千山 最美中国道路 | Lange und beschwerliche Reise, allerschönster chinesischer Weg |

Wie für Texte von Main-Melody-Liedern der Xi-Jinping-Ära zu erwarten (Gorfinkel 2017, 43–44), findet sich auch in diesem Fall keine direkte Erwähnung der Partei, stattdessen wird der Weg, auf dem man gekommen ist, gepriesen und in der zweiten Zeile wird sogleich gesungen, dass zum Aufblühen des Landes, beziehungsweise der Nation, Blutvergießen nötig war. In Kombination mit dem Titel des Liedes loben diese Zeilen dennoch, auf indirektem Wege, die Errungenschaften der

Partei: Bei der titelgebenden „ursprünglichen Intention“ handelt es sich um die Intentionen der Gründerväter der Partei, das besungene Land in Zeile zwei kann als die Volksrepublik China und das Blutvergießen somit als jenes der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts interpretiert werden. In den nächsten Zeilen wird wiederum die Beziehung zur Nation – die anthropomorphisiert mit Du angesprochen wird – besungen. Die Beziehung fußt dabei in einem in der Vergangenheit getätigten Versprechen (Zeile 3) und wird von einer höheren Instanz, Mutter Erde, legitimiert (Zeile 5).

Im Refrain des Liedes (Zeilen 9-13) wird zunächst festgehalten, dass das Schicksal des literarischen Ichs unweigerlich mit dem des besungenen Dus verbunden ist, bevor die titelgebende Propagandaphrase gesungen wird und dann in der letzten, zweimal gesungenen Zeile des Refrains (Zeile 12 und 13) der chinesische Weg gelobt wird. Der Begriff des chinesischen Wegs entstammt ebenso dem Propagandavokabular der Xi-Jinping-Ära und ist eng mit dem Begriff des chinesischen Traums verbunden. In einem 2013 in *Dangjian* veröffentlichten Artikel hält Xi Jinping fest: „Um den Chinesischen Traum zu realisieren, muss der chinesische Weg gegangen werden. Das ist der Weg des Sozialismus chinesischer Prägung.“⁹⁰ (Xi 2013b). Dabei führt er weiter aus, dass der chinesische Weg in der Tradition der 5000 Jahre alten chinesischen Zivilisation fußt, sich jedoch in der Zeit seit der Mitte des 19. Jahrhunderts weiterentwickelt hat, wobei besonders die Zeit seit Ausrufung der Volksrepublik und die Erfahrungen, die seit Reform und Öffnung gemacht wurden, bei der Herausbildung des chinesischen Weges von wichtiger Bedeutung waren. Der chinesische Weg „[...] hat fundierten Ursprung in der Geschichte und umfangreiche Verankerung in der Gegenwart“⁹¹ (Xi 2013b). Mithilfe des Konzepts des chinesischen Wegs wird eine Verbindung zwischen der KPCh und der Jahrtausende alten chinesischen Zivilisation hergestellt. Diese Verstrickung zwischen der Partei und ‚dem Chinesischen‘ ermöglicht es, die KPCh und deren Politik indirekt zu loben: Lobt man die Nation, ist es gleichzeitig auch ein Lob des chinesischen Wegs, der wiederum erst durch das Zutun der Partei entstehen konnte und somit ein Lob der Partei. Wird also von dem chinesischen Weg gesungen, so impliziert dies – wie 2013 von Xi Jinping festgehalten – dass es sich dabei um den Weg des Sozialismus chinesischer Prägung handelt.

Weitere Beispiele für Main-Melody-Lieder in *Hongge Dajia Chang* sind „Noch einmal aufbrechen“ 再一次出发, das in der Frühlingsfestgala des chinesischen Staatsfernsehens im Jahr 2018

⁹⁰ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „实现中国梦必须走中国道路。这就是中国特色社会主义道路。“

⁹¹ Übersetzung aus dem Chinesischen vom Autor. Originalzitat: „具有深厚的历史渊源和广泛的现实基础。“

aufgeführt wurde und die „ursprüngliche Intention“, den „Chinesischen Traum“, aber auch die „Geschichte des Frühlings“ erwähnt, „Das China im Licht“ 灯火里的中国, das Teil der Frühlingsfestgala 2021 war, in dem der Erfolg der Sonderwirtschaftszone Shenzhen besungen wird, oder „Gemeinsam den Chinesischen Traum errichten“ 共筑中国梦. Weiters finden sich auch einige eigens für *Hongge Dajia Chang* komponierte Stücke, wie etwa „Die chinesische Nation erfüllt sich ihren Traum“ 中华梦圆, „Gemeinsam Träume erfüllen“ 共同圆梦 oder die „Ballade des Relativen Wohlstandes“ 小康谣“ und „Errichten des Traums der neuen Zeit, vereint nach Relativem Wohlstand streben“ 筑梦新时代, 同心奔小康, die sich den Erfolgen bei der Armutsbekämpfung und der Errichtung einer „Relativen Wohlstandsgesellschaft“⁹² widmen.

Das Hauptmerkmal von Main-Melody-Liedern in der Ära Xi Jinping ist, dass das Loben und Preisen der Partei und des Landes nicht auf direktem Wege erfolgt, sondern auf Umwegen. Einerseits geschieht das durch die intensive Verwendung der zentralen Propagandabegriffe der Partei und andererseits durch das Benennen und Preisen von Errungenschaften, die – so implizit – von der Partei erst ermöglicht wurden. Eine Strategie der Propaganda, und somit auch der Lieder, die auf den Propagandabegriffen aufbauen, ist es, dabei die chinesische Zivilisation und Nation anzusprechen und diese mit den Erfolgen der Partei zu verschränken, wodurch jedes Preisen des Landes auch eine die Partei preisende Komponente bekommt. Ebenso ist das Referenzieren klassischer Roter Lieder, in denen die Partei direkt gelobt wird, ein Merkmal von Main-Melody-Liedern.

6.2.2. Zhengnengliang-Lieder

Im Jahr 2014 führte Xi Jinping den Begriff *Zhengnengliang*, positive Energie, als wichtiges Kriterium für die Kulturproduktion ein und betonte dabei die Wichtigkeit, junge Menschen anzusprechen, was unter anderem durch Aneignung von Popkultur geschehen soll (siehe Kapitel 3.3.1.). Dieser Anforderung entsprechen einige Lieder aus *Hongge Dajia Chang* eindeutig. Das siebenmal gesungene Lied „Wir sind alle Träume verfolgende Menschen“ 我们都是追梦人 gelangte durch einen Auftritt der Boygroup TFBOYS bei der Frühlingsfestgala des chinesischen Staatsfernsehens im Jahr 2019 zu großer Bekanntheit. Das Lied lässt sich musikalisch kaum von anderen Liedern der Popgruppe unterscheiden und auch der Text des Liedes kann als der eines

⁹² Der Begriff der „Relativen Wohlstandsgesellschaft“ wurde von Deng Xiaoping geprägt und ist auch unter Xi Jinping weiterhin in Verwendung (Liu und Shen 2022).

gewöhnlichen Popsongs durchgehen. Tatsächlich jedoch ist bereits der Titel ein Direktzitat aus der Neujahrsansprache Xi Jinpings aus dem Jahr 2019. Im Gegensatz zum chinesischen Traum, der eindeutig als Propagandabegriff zu identifizieren ist, ist das allgemein gehaltene Verfolgen von Träumen auf Deutsch wie auch auf Chinesisch auch ohne Propagandakonnotationen denkbar. So werden die Träume, von denen in dem Lied gesungen werden, in keinen größeren, nationalen Zusammenhang gestellt:

1	每个身影同阳光奔跑	Jeder Schatten läuft gleich den Sonnenstrahlen
2	我们挥洒汗水回眸微笑	Wir vergießen Schweiß, blicken lächelnd zurück
3	一起努力争做春天的骄傲	Tun gemeinsam unser Bestes, streben danach, den Frühling stolz zu machen
4	懂得了梦想越追越有味道	Haben unseren Traum verstanden, je mehr wir ihn verfolgen, desto interessanter wird er
6	我们都是追梦人	Wir sind alle Träume verfolgende Menschen
7	千山万水奔向天地跑道	Beschwerliche Reisen bestreitend und in Richtung Universum Laufende
8	你追我赶风起云涌春潮	Wir wetteifern miteinander, drängen vorwärts wie eine Springflut
9	海阔天空敞开温暖怀抱	Endlos weit wie das Meer und der Himmel, eine innige, wärmende Umarmung
10	我们都是追梦人	Wir sind alle Träume verfolgende Menschen
11	在今天勇敢向未来报到	Heute berichten wir mutig in Richtung Zukunft
12	当明天幸福向我们问好	Morgen lässt das Glück uns grüßen
13	最美的风景是拥抱	Die schönste Landschaft ist die Umarmung
14	每次奋斗拼来了荣耀	Ehre haben wir wieder und wieder errungen
15	我们乘风破浪举目高眺	Wir gehen mit dem Wind und brechen die Wellen, blicken weit in die Ferne
16	心中力量不怕万万里路遥	Wegen der Kraft in unserem Herzen fürchten wir uns nicht vor endlos weiten Wegen
17	再高远的梦呀也追得到	Möge der Traum noch so unerreichbar wirken, können wir ihn uns auch erfüllen

Die Unterschiede in der erzählerischen Strategie zwischen Main Melody- und *Zhengnengliang*-Liedern werden im direkten Vergleich deutlich. Im Vergleich von „Die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ (siehe Kapitel 6.2) und „Wir sind alle Träume verfolgende Menschen“ zeigt sich, dass einige Topoi Teil beider Texte sind, sich die Art und Weise, wie diese angesprochen werden, jedoch stark unterscheiden: Während in „Die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ beim

Zurückblicken das für die Nation vergossene Blut thematisiert wird, wird in „Wir sind alle Träume verfolgende Menschen“ mit einem Lächeln im Gesicht auf den beim Verfolgen von Zielen vergossenen Schweiß zurückgeblickt (Zeile 2). Die Anstrengungen werden in der *Zhengnengliang*-Komposition aufgebracht, um in der Zukunft – für die wohl auch der Frühling, der stolz gemacht werden soll, steht (Zeile 3) – seine eigenen Ziele zu erreichen und dabei Glück zu erlangen. Dennoch wird auch die Vergangenheit angesprochen, wenn etwa in Zeile 14 festgehalten wird, dass Ehre immer wieder im Kampf errungen werden musste. In dem Main Melody-Text hingegen nimmt die Vergangenheit eine weit wichtigere Position ein, da sich das Verlangen, weiter nach vorne zu streben, nicht ausschließlich aus eigenem Antrieb, sondern vielmehr aus einer Art Verpflichtung gegenüber der Nation ergibt. Um es in den Kategorien von X. Chen, Valdovinos Kaye, und Zeng (2021) auszudrücken, wird in Main Melody-Liedern Patriotismus auf Makro-Ebene konstruiert, während die *Zhengnengliang*-Produktion eher Harmonie auf Mikro-Ebene evoziert (siehe Kapitel 3.3.1.).

Ein weiteres Beispiel, in dem diese Unterschiede klar erkennbar sind, ist „Jugendlich“ 少年, das wie „Wir sind alle Träume verfolgende Menschen“ zu den zehn beliebtesten Liedern in *Hongge Dajia Chang* zählt. Das Lied stammt von der Pop-Sängerin Meng Ran 梦然, die auch unter dem Namen Miya bekannt ist, und erschien unter großem Erfolg Ende des Jahres 2019. Im Jahr darauf wurde das Lied als Teil der Feierlichkeiten zum Drachenbootfest im chinesischen Staatsfernsehen aufgeführt und 2021 erschien auf den Kanälen der *Renmin Ribao* eine Version des Liedes, in der das hundertjährige Bestehen der KPCh besungen wird. Die Version mit dem für das Parteigründungsjubiläum veränderten Text wurde bis zum 06.07.2021 insgesamt 160 Millionen Mal aufgerufen. Es wurde hierbei also wiederum die Strategie verfolgt, Populärkultur im Sinne der Propaganda zu vereinnahmen und sich diese anzueignen. Gleichzeitig kann ein derartiges Vorgehen auch als in der Tradition Revolutionsgeschichtlicher Volkslieder stehend gesehen werden, in denen ja neue Texte für (populäre) Volkslieder verfasst wurden (siehe Kapitel 2.2).

In *Hongge Dajia Chang* finden sich neben der Parteigründungsjubiläumsversion des Liedes auch Interpretationen, die aus Versatzstücken der Texte der Original- und der Parteijubiläumsversion sowie aus von den teilnehmenden Organisationen eigens umgedichteten Textpassagen bestehen. In der ursprünglichen Version des Lieds wird Harmonie auf Mikro-Ebene aufgebaut:

- | | | |
|----|-------------------------------------|---|
| 1 | 换种生活让自己变得快乐 | Ich ändere die Art wie ich lebe, um mich selbst glücklich werden zu lassen |
| 2 | 放弃执著天气就会变得不错 | Gibt man es auf, sich festzuklammern, so wird das Wetter gut werden |
| 3 | 每次走过都是一次收获 | Jedes Vorbeigehen ist bereits ein Erfolg |
| 4 | 还等什么 做对的选择 | Worauf noch warten, die richtige Entscheidung treffen |
| 6 | 过去的就让它过去吧 | Vergangenes vergangen sein lassen |
| 7 | 别管那是一个玩笑还是谎话 | Egal ob es ein Scherz oder eine Lüge ist |
| 8 | 路在脚下其实并不复杂 | Der Weg unter den Füßen ist eigentlich nicht kompliziert |
| 9 | 只要记得你是你呀 | Du musst dich nur daran erinnern, dass du du selbst bist |
| 10 | 我还是从前那个少年 | Ich bin noch immer die Jugendliche von damals |
| 11 | 没有一丝丝改变 | Habe mich kein bisschen verändert |
| 12 | 时间只不过是考验 | Die Zeit ist nichts anderes als eine Prüfung |
| 13 | 种在心中信念丝毫未减 | Mit der Saat im Herzen nimmt die Zuversicht kein bisschen ab |
| 14 | 眼前这个少年, 还是最初那张脸 | Die Jugendliche vor mir hat noch immer dasselbe Gesicht wie ganz am Anfang |
| 15 | 面前再多艰险不退却 | Egal wie viele Schwierigkeiten und Gefahren vor einem liegen, sich nicht zurückziehen |
| 16 | Say never never give up like a fire | Sag: gib niemals, niemals auf, wie ein Feuer |
| 17 | 追逐生命里光临身边的每道光 | Nach und nach im Leben jeden Lichtstrahl um einen herum willkommen heißen |
| 18 | 让世界因为你的存在变的闪亮 | Die Welt wegen deiner Existenz aufleuchten lassen |
| 19 | 其实你我他并没有什么不同 | In Wirklichkeit unterscheiden wir uns alle nicht voneinander |
| 20 | 只要你愿为希望画出一道想像 | Du musst nur willens sein, der Hoffnung ein Stück Imagination zu zeichnen |
| 21 | 成长的路上必然经历很多风雨 | Auf dem Weg zum Erwachsenwerden muss man vielem Wind und Regen trotzen |
| 22 | 相信自己终有属于你的盛举 | Daran glauben, letzten Endes Teil eines großen Ereignisses zu sein |
| 23 | 别因为磨难 停住你的脚步 | Nicht auf Grund schwieriger Umstände stehen bleiben |
| 24 | 坚持住 就会拥有属于你的蓝图 | Dranbleiben und du wirst einen dir selbst gehörenden Plan haben |

Selbst glücklich zu werden wird als das wichtigste Ziel dargestellt (Zeile 1), das durch Hartnäckigkeit und das Trotzen widriger Umstände erreicht werden kann (Zeilen 20 bis 24) und zwar von jedem und jeder (Zeile 8 und 19). Entspricht man diesen Vorgaben, so wirkt sich dies auch positiv auf die Welt um einen herum aus (Zeilen 17 und 18). Besonders im Refrain des Lieds (Zeilen 10 bis 16) wird eine der Grundaussagen des im Lied nicht genannten Propagandabegriffs „Die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ umschrieben, indem festgehalten wird, dass sie immer noch dieselbe, jugendliche Person wie zu Beginn sei und die damaligen Wünsche und Ziele auch heute noch den Antrieb zur Erreichung der Ziele darstellen. Gleichzeitig wird der Vergangenheit weniger Wichtigkeit zugewiesen. Die Erfahrungen, die gemacht wurden, sind zwar wichtig und auch notwendig (Zeile 21), gleichzeitig solle man dem Vergangenen jedoch nicht zu viel Bedeutung zuweisen (Zeilen 2 und 6). Anders fällt die Version, die eigens zum 100. Jubiläum der Parteigründung umgedichtet wurde, aus:

1	1921 壮丽篇章开启	1921 begann ein glorreiches Kapitel
2	自强不息，一定能够创造奇迹	Hört man nie damit auf, daran zu arbeiten, sich selbst zu verbessern, kann bestimmt ein Wunder vollbracht werden
3	每次受挫都是一次收获	Jeder Rückschlag ist ein Erfolg
4	勇往直前是我的选择	Mutig nach vorne zu gehen ist meine Entscheidung
6	昨日的成长都是印记	Alles Erwachsenwerden im Gestern bleibt als Erinnerung
7	所有的成绩都值得被铭记	Sämtliche Erfolge sind es wert, fest im Gedächtnis zu bleiben
8	未来在即梦想一定可期	Die Zukunft ist nah, auf die Träume kann bestimmt gehofft werden
9	乘风破浪我们在一起	Gehen wir mit dem Wind und brechen die Wellen, sind wir vereint
10	我还是从前那个少年	Ich bin noch immer die Jugendliche von damals
11	初心从未有改变	Die Ursprüngliche Intention hat sich nicht verändert
12	百年只不过是考验	Hundert Jahre waren nichts anderes als eine Prüfung
13	美好生活目标不断实现	Das Ziel des schönen Lebens verwirklicht sich ununterbrochen
14	这个世纪少年，使命永远放心间	Jugendliche in diesem Jahrtausend haben die Mission für immer im Herzen
15	面前再多艰险不退却	Egal wie viele Schwierigkeiten und Gefahren vor einem liegen, sich nicht zurückziehen
16	Say never never give up like a fire	Sag: gib niemals, niemals auf, wie ein Feuer

17 探月问天, 5G 领跑全球	Erforschung des Mondes und <i>Wentian</i> ⁹³ , 5G führen weltweit
18 科技创新与时俱进绝不放手	Niemals davon loslassen, mit Innovationen in Wissenschaft und Technik mit den Zeiten zu gehen
19 2021 新的征程开启	2021 beginnt eine neue Reise
20 不忘初心我们在一起	Vergessen wir die ursprüngliche Intention nicht, sind wir zusammen
21 过去的成绩都是底气	Alle Erfolge der Vergangenheit sind unsere Ausdauer
22 新时代一起打赢新的战役	In der neuen Zeit werden wir gemeinsam neue Kämpfe gewinnen
23 未来已来, 更加值得期待	Ist die Zukunft angekommen, haben sich unsere Erwartungen umso mehr gelohnt
24 砥砺前行, 我们要一起	Um abgehärtet nach vorne zu streben, müssen wir zusammen sein
25 征途漫漫, 唯有奋斗 Come on	Wenn der Weg endlos lange ist, gibt es nur das Streben, Come on
26 远望金山上那光芒照耀着四方	In der Ferne erhellen die Strahlen über dem goldenen Berg alle Himmelsrichtungen
27 把人们生活一点一点变得闪亮	Um das Leben der Menschen Stück für Stück strahlend werden zu lassen
28 一步一脚印撸起袖子加油干	Schritt für Schritt die Ärmel aufkrempeln und fleißig tun
29 实现中华民族伟大复兴梦想	Den großartigen Traum der Renaissance der chinesischen Nation verwirklichen
30 十四五期间将会面临新的挑战	In der Zeit des 14. Fünfjahresplans wird man neuen Herausforderungen gegenüber treten müssen
31 相信下份成绩单会更加地好看	Daran glauben, dass das nächste Zeugnis noch besser ausfallen wird
32 从不会空喊, 梦想付诸实干	Niemals leere Worte sprechen, den Traum mit echter Arbeit verwirklichen
33 向前看, 一起见证更多奇迹实现	Nach vorne blicken und gemeinsam Zeugen werden, wie Wunder wahr werden

Das erste Wort des Textes ist das Jahr der Parteigründung, 1921, das als Beginn einer neuen Ära dargestellt wird. In den weiteren Zeilen der ersten Strophe (Zeilen 1 bis 9) wird die Wichtigkeit der in der Vergangenheit erlangten Erfolge betont: Sie sind stets in Erinnerung zu halten – und nicht wie in der Originalversion lediglich als bereits Vergangenes abzustempeln. Die neue Version

⁹³ *Wentian* ist der Name eines Moduls der chinesischen Raumstation.

des Refrains (Zeilen 10 bis 16) zeichnet sich in erster Linie dadurch aus, dass der Originaltext mit einigen Propagandabegriffen angereichert wurde. So wird etwa gesungen, dass sich die ursprüngliche Intention nie verändert hat und, dass die Jugendlichen des 21. Jahrhunderts die Mission stets im Herzen tragen. In der zweiten Strophe (Zeilen 17 bis 25) wird Patriotismus auf Makro-Ebene konstruiert, indem technologischer Fortschritt angesprochen wird. Konkret wird der 5G-Mobilfunkstandard und die chinesischen Errungenschaften in Weltraumprogrammen besungen und festgehalten, dass Wissenschaft und Technik auch in Zukunft von hoher Bedeutung sind. Ebenso wird in der Strophe wiederholt, dass die ursprüngliche Intention nicht vergessen werden dürfe. Die letzte Strophe des Lieds (Zeilen 26 bis 33) beginnt damit, dass die Sonnenstrahlen über dem goldenen Berg besungen werden – also mit einer deutlichen Referenz auf das Lied „Über Beijings goldenem Berg“ (siehe Kapitel 6.1.6). In Zeile 27 geht es um das Glück der Menschen und nicht das individuelle Glück, wie in der Originalversion. Außerdem findet sich in Zeile 28 mit dem Aufkrempeln der Ärmel ein Xi-Jinping-Zitat aus dessen Neujahrsansprache aus dem Jahr 2017 (Xi 2017), bevor in der darauffolgenden Zeile der Traum der Renaissance der chinesischen Nation erwähnt wird und Zeile 30 die Herausforderungen der Zeit des 14. Fünfjahresplans anspricht.

Durch den neuen Text des Liedes bleiben keine Zweifel mehr offen, ob es sich bei den Träumen lediglich um individuelle Träume handelt, da sie stets in einen größeren, nationalen Kontext gestellt werden. Ist die Originalversion also ohne Zweifel ein *Zhengnengliang*-Lied – es verbreitet im wahrsten Sinne des Wortes positive, optimistische Stimmung – so ist die umgedichtete Version, aufgrund der intensiven Verwendung von Propagandabegriffen und den Errungenschaften der Partei sowie der Patriotismus konstruierenden Lobeszeilen auf technologischen Fortschritt, als Main-Melody-Lied zu sehen. Ähnlich der Parteigründungsjubiläumsversion werden auch in den eigens für *Hongge Dajia Chang* umgedichteten Versionen – die ja ebenso zur Feier der Parteigründung verfasst wurden – die propagandistischen Inhalte expliziter gemacht als das in der Originalversion der Fall ist.

Ähnlich wie in „Jugendlich“ wurde auch für „Sternkonstellationen und Ozeane“ 星辰大海 eine umgedichtete Version zum Parteigründungsjubiläum in der *Renmin Ribao* veröffentlicht und in *Hongge Dajia Chang* wiederum eine Version, deren Text von den Teilnehmenden eigens neuverfasst wurde, gesungen. Diese Beispiele zeigen, dass das Umdichten von Liedtexten oftmals

als Impuls gesehen wird, selbst bekannte Lieder mit neuen Texten zu versehen. Das Verfassen neuer Texte für bereits bestehende Lieder ist in China übrigens nicht nur in der Tradition der Revolutionären Volkslieder verankert, sondern auch in der Übersetzung – oder aufgrund der Anforderung, dass die Lieder singbar sein müssen, eher Nachdichtung – von fremdsprachlichen Liedern ins Chinesische. So konnte etwa Xue Fan 薛范 zunächst durch das Anfertigen von singbaren chinesischen Übersetzungen sowjetischen Liedguts zu Berühmtheit gelangen. In seinem späteren Leben verfasste er auch Übersetzungen populärer Lieder anderer Regionen der Welt. Der bekannteste Text Xues ist dabei die chinesische Version von „Moskauer Nächte“ 莫斯科郊外的晚上 (Xue 2002).

Ein weiterer Pop-Song in *Hongge Dajia Chang* ist „Die Zukunft aufleuchten lassen“ 把未来点亮, der wie „Wir sind alle Träume verfolgende Menschen“ ohne umgedichteten Text auskommt. Die beiden Lieder ähneln sich, und nicht wenigen weiteren Roten Liedern, dahingehend, dass in den ersten Zeilen von Sonnenstrahlen gesungen wird, später auch noch der Himmel und die Meere besungen werden.

- | | | |
|----|---------------|--|
| 1 | 我看见天空晴朗 洒下一片光 | Ich sehe, wie der klare Himmel Lichtstrahlen versprüht |
| 2 | 蓝色海洋上海鸥 自由地飞翔 | Wie die Möwen voller Freiheit über dem blauen Meer fliegen |
| 3 | 每一艘航船 都有了方向 | Jedes Schiff hat seine Richtung bereits gefunden |
| 4 | 快乐的驶向 幸福的远方 | Und fährt fröhlich in die glückliche Weite |
| 5 | 我看见大地盛开 绿色的希望 | Ich habe gesehen, wie die Erde grüne Hoffnung aufblühen lässt |
| 6 | 向日葵张开笑脸 凝望着太阳 | Und die Sonnenblume ihr Gesicht lächelnd öffnet und der Sonne entgegenblickt |
| 7 | 每一颗小草 都努力生长 | Jeder kleine Grashalm ist fleißig am Wachsen |
| 8 | 执着朝着 天空的方向 | Und richtet sich stur zum Himmel aus |
| 9 | 我看见一道光 把黎明点亮 | Ich habe gesehen, wie ein Lichtstrahl den Tagesanbruch aufleuchten lässt |
| 10 | 幸福就是有你 陪在我身旁 | Glück ist, dass du an meiner Seite bist |
| 11 | 给我翅膀 飞向希望的远方 | Mir Flügel gibst, um in die hoffnungsvolle Ferne zu fliegen |

- | | | |
|----|---------------|---|
| 12 | 心中的声音说 要像你一样 | Die Stimme im Herzen sagt, sie möchte so sein wie du |
| 13 | 我拥有一道光 把未来点亮 | Ich besitze einen Lichtstrahl, mit dem ich die Zukunft
aufleuchten lassen kann |
| 14 | 有你就有温暖 有甜蜜的梦想 | Habe ich dich, so habe ich Wärme und süße Träume |
| 15 | 手牵着手 传递美好和力量 | Hand in Hand geben wir das Schöne und die Kraft
weiter |
| 16 | 生生不息的希望 会穿越时光 | Die niemals aufhörende Hoffnung kann die Zeit
überdauern |

In „Die Zukunft aufleuchten lassen“ sind die Naturmetaphern weit ins Zentrum gerückt. Es wird von der Kraft, die Grashalme zum Wachsen brauchen (Zeile 7 und 8), der Sonnenblume, die sich stets nach der Sonne ausrichtet (Zeile 6) und von auf dem Erdboden aufblühender Hoffnung (Zeile 5) gesungen. Ab der zehnten Zeile wird im Lied jedoch ein „Du“ eingeführt und besungen, dessen Dasein für das Glück des Ichs essenziell ist. Das „Du“ an der Seite des Singenden Ichs erst gibt diesem Wärme und Träume (Zeile 15) und Flügel, die es ermöglichen, in Richtung hoffnungsvoller Ferne zu fliegen (Zeile 11). Nur gemeinsam, Hand in Hand, kann der Traum überhaupt existieren, die Hoffnung weiterhin beibehalten werden. So erst wird es möglich, die Zukunft aufleuchten zu lassen.

Der Pop-Song kommt gänzlich ohne Propagandabegriffe aus, bietet jedoch aufgrund der Tatsache, dass das besungene Du von zentraler Bedeutung ist, aber undefiniert bleibt, weiten Interpretationsspielraum. Das Lied kann, in klassischer Pop-Tradition, als einfaches Liebeslied gesehen werden, in dem das Du ein geliebter Mensch ist. Ebenso könnte man, nachdem in der ersten Hälfte des Textes die Natur besungen wird, davon ausgehen, dass auch in der zweiten Hälfte des Textes immer noch Mutter Erde besungen wird. Als Teil von *Hongge Dajia Chang* hingegen stellt sich auch die Frage, ob sich hinter dem besungenen Du in der zweiten Hälfte des Textes denn nicht die Partei verstecken könnte. Egal welche dieser (oder auch weiterer) Interpretationen man letztendlich vertritt, in jedem Falle bleibt eine glückliche Zukunft möglich – solange man unterstützt wird, die Hoffnung bewahrt und die richtige Einstellung beibehält. Das Lied verbreitet also ohne Zweifel positive Energie.

Während in Main-Melody-Liedern bekannte Propagandaphrasen oftmals direkt zitiert werden und die Verbindung zur Propaganda somit unübersehbar ist, sind die Allegorien zur Propaganda in

Zhengnengliang-Liedern oftmals um einiges subtiler, indem sie eher Parallelen zu den hinter den Propagandaphrasen stehenden Topoi herstellen, als diese originalgetreu wiederzugeben. Wenn doch Direktzitate eingebaut werden, sind es solche, die eher umgangssprachlich formuliert sind, wie etwa die Xi-Jinping-Zitate des Aufkrepelns der Ärmel, um zu arbeiten oder des Verfolgens von Träumen. Durch diese Strategien ergibt sich ein Interpretationsspielraum, der es erlaubt, die Lieder einerseits als gewöhnliche Popmusik, andererseits aber auch als Propagandamusik zu sehen. Bei einigen Popsongs im Datensatz aus *Hongge Dajia Chang* reicht diese Ambivalenz aus, um aus eigener Kraft als Rote Lieder zu gelten, bei anderen wurde der ursprüngliche Text verändert, um die propagandistischen Komponenten der Lieder weiter zu stärken, was sowohl von offizieller Seite durch die Veröffentlichung durch die *Renmin Ribao* als auch auf niedriger Ebene durch das eigenständige Umtexen von Liedern und der Teilnahme an *Hongge Dajia Chang* geschehen ist. Durch die Verbreitung der explizit propagandistischen Versionen verändert sich unweigerlich auch die Rezeption der Originalversionen der Lieder, die in einer wechselseitigen Beziehung mit den neuen Texten zu sehen sind. *Zhengnengliang*-Lieder versuchen also, eine positive Stimmung zu verbreiten, die mit der Propaganda kompatibel ist und sich mit dieser überschneidet.

Die Frage danach, ob Popsongs als Rote Lieder gelten dürfen, wurde bereits im Zuge der Auswahl der Lieder, die in Castingshows zum Thema Rote Lieder gesungen wurden, und in der „Rote Lieder Singen“-Kampagne Bo Xilais kontrovers diskutiert (siehe Kapitel 3.1 und Kapitel 3.2). Durch das Konzept von *Zhengnengliang* war es bereits früh, in der ersten Amtszeit Xi Jinping als Generalsekretär, dezidiert erwünscht, populäre Musikstile zu einem Teil der Propaganda werden zu lassen, sofern diese positive Energie verbreiten (Xi 2014; siehe Kapitel 3.3.1). Hundert Jahre nach der Gründung der Kommunistischen Partei können also auch Popsongs ohne weiteres zu den Roten Liedern gezählt werden.

7. DISKUSSION UND INTERPRETATION

In der ursprünglichen Konzeption der Grounded Theory war es nicht vorgesehen, zu Beginn der Forschungsarbeit bereits einen fertig abgesteckten Datensatz zu haben; stattdessen sollen die Daten während des Forschungsprozesses gezielt erarbeitet werden (Glaser und Strauss 2006, 70–71). Im Falle von Glaser und Strauss wurden zunächst einige Interviews geführt und analysiert und erst nachdem aus der Analyse der ersten Interviews Erkenntnisse erlangt werden konnten, wurden weitere Interviews geführt. Diese Vorgehensweise ermöglichte es, gezielt Daten zu sammeln, von denen sich Forschende Relevanz in Bezug auf Theoriebildung erhoffen (Glaser und Strauss 2006). Später erst fand die Anwendung der Grounded Theory zur Erschließung von bereits bestehenden Datensätzen den Weg in die Literatur (Corbin und Strauss 2015, 150). Wird die Grounded Theory, wie in dieser Arbeit, zur Erschließung eines bestehenden Datensatzes angewendet, ergeben sich Einschränkungen beim theoretischen Sampling, jenem Prozess, in dem während des Forschungsprozesses gezielt weitere, zur Theoriegenerierung beitragende Daten erhoben werden, wodurch das Steuern des Forschungsprozesses zur Theoriegewinnung auf die bestehenden Daten beschränkt ist. Im Falle dieser Arbeit bestand der Datensatz aus Liedtexten, die sich als geeignet für die Bildung von inhaltlichen Kategorien erwiesen haben, zur Theoriebildung jedoch durch das Heranziehen zusätzlicher Daten erweitert werden müssten, was wiederum den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. In diesem Kapitel folgt daher eine deduktive Interpretation der im vorherigen Kapitel kreierten Kategorien anhand bestehender Theorien.

Die frühesten Kompositionen, die in *Hongge Dajia Chang* zum 100. Gründungsjubiläum der KPCh gesungen wurden, sind die *Kangzhan*-Lieder aus den späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren und befassen sich, wie in Kapitel 6.1.2 dargestellt, mit dem Guerrillakampf im zweiten Sino-Japanischen Krieg, wodurch ihnen eine dezidiert historische Komponente inne ist. Der gesamte Zeitraum, der in den Liedern der Kampagne *Hongge Dajia Chang* behandelt wird, entspricht jener Zeitspanne, die in der Gedächtnistheorie von Jan Assmann durch das „kommunikative Gedächtnis“ (Assmann 2005) abgedeckt wird. Die Assmann'sche Konzeption von Gedächtnis basiert auf der in der Zwischenkriegszeit von Maurice Halbwachs entworfenen Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ (Halbwachs 1992), die das menschliche Gedächtnis als sozial konstruiert sieht. Dabei wird davon ausgegangen, dass auch das individuelle, auf den biologischen Grundlagen des menschlichen Körpers basierende Gedächtnis durch die aktive Kommunikation innerhalb des sozialen Umfelds erst möglich wird. Das kollektive Gedächtnis nach Halbwachs ist

also ein durch die Umstände der jeweiligen Zeit innerhalb einer Gesellschaft entstandenes soziales Konstrukt (Halbwachs 1992). Assmann kritisiert an dem Ansatz von Halbwachs, dass dieser durch seinen Fokus auf die Gegenwart in der Konstruktion des Gedächtnisses einerseits das persönliche, biologisch determinierte Gedächtnis sowie andererseits den Einfluss von kulturellen Komponenten auf das Gedächtnis zu weit in den Hintergrund rücken lässt (Assmann 2005, 77–81). Auf der Grundlage dieser Überlegungen entwickelte Assmann ein dreidimensionales Modell des menschlichen Gedächtnisses, das „personal, sozial und kulturell“ (Assmann 2005, 78) ist, wobei er die drei Formen personales Gedächtnis, kommunikatives Gedächtnis und kulturelles Gedächtnis nennt. Das kommunikative Gedächtnis sieht Assmann als Weiterentwicklung des Halbwachs'schen kollektiven Gedächtnisses, das durch die Abgrenzung von personalem und kulturellem Gedächtnis weiter eingeschränkt und präzisiert wird (Assmann 2005, 77–81). Das kulturelle Gedächtnis hingegen ist „die dritte Dimension des in symbolischen Formen – Texten, Bildern, Riten – objektivierten Langzeitgedächtnisses der Gesellschaft“ (Assmann 2005, 80), um die der Halbwachs'sche Gedächtnisbegriff erweitert wird. Die Unterschiede zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis werden von Assmann als Pole innerhalb eines Spektrums dargestellt, wodurch Überschneidungen der beiden Gedächtnisformen möglich werden:

	kommunikatives Gedächtnis	kulturelles Gedächtnis
Inhalt	Geschichtserfahrungen im Rahmen indiv. Biographien	Mythische Urgeschichte, Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit
Formen	Informell, wenig geformt, naturwüchsig, entstehend durch Interaktion, Alltag	Gestiftet, hoher Grad an Geformtheit, zeremonielle Kommunikation, Fest
Medien	Lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen, Erfahrungen und Hörensagen	Feste Objektivationen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw.
Zeitstruktur	80-100 Jahre, mit der Gegenwart mitwandernder Zeithorizont von 3-4 Generationen	Absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit
Träger	Unspezifisch, Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft	Spezialisierte Traditionsträger

Tabelle 3: Pole des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses (Assmann 2007, 56)

Das kulturelle Gedächtnis also bildet sich außerhalb des Alltäglichen, indem es von professionellen Trägern und oftmals in Form von Riten, wie es etwa Feiern oder Bräuche sind, weitergegeben beziehungsweise vergegenwärtigt wird. Der Inhalt des kulturellen Gedächtnisses liegt dabei in einer

weit zurückliegenden Vergangenheit und ist neben den Riten auch in Form von Schriften und verschiedensten Kunstformen verankert. Den Zeitraum, in dem sich das kulturelle Gedächtnis verorten lässt, nennt Assmann „absolute Vergangenheit“ und „mythische Urzeit“ (Assmann 2007, 56). Bei der Konstruktion von Gedächtnis, die diese Zeitspanne betrifft, sind historische Fakten nur bedingt von Bedeutung:

Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfällig. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. Mythos ist eine fundierte Geschichte, eine Geschichte, die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen. [...] Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft. (Assmann 2007, 52)

Im Gegensatz dazu zeichnet sich das kommunikative Gedächtnis durch Synchronität und Gegenwartsbezug aus: „Hier geht es um die Konstruktion eines die jeweilige Gegenwart unterfütternden circa 80-jährigen Erinnerungshorizonts“ (Assmann 2005, 80). Dieser Erinnerungshorizont ergibt sich aus der Beschaffenheit des kommunikativen Gedächtnisses, das sich durch das Teilen von Erinnerungen von Menschen mit ihrem Umfeld konstruiert, was für gewöhnlich zwischen Menschen aus drei bis vier Generationen möglich ist. Es ist also direkt mit den Erinnerungsträger:innen selbst verbunden:

Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: Mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörperten, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis. Dieser allein durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete Erinnerungsraum entspricht biblisch den 3-4 Generationen, die etwa für eine Schuld einstehen müssen. (Assmann 2007, 50)

Auf diese Arbeit bezogen bedeutet das, dass die Feierlichkeiten zum hundertsten Jubiläum der Gründung der KPCh im Jahr 1921 aufgrund des Mangels an Zeitzeug:innen der Parteigründung kaum mehr zur Konstruktion von kommunikativem Gedächtnis beitragen. Auch die Ereignisse, die in den frühesten in *Hongge Dajia Chang* gesungenen Liedern, den *Kangzhan*-Liedern, die den Guerrillakampf im 2. Sino-Japanischen Krieg besingen, vorkommen, sind bereits an der Grenze des vom kommunikativen Gedächtnis abgedeckten Zeitrahmens zu verorten: Nur noch wenige jener Menschen, die die Lieder der späten 1930er-Jahre bereits zur Zeit der Erstveröffentlichung gehört haben, sind im Jahr 2021 noch am Leben. Das kommunikative Gedächtnis zum 2. Sino-

Japanischen Krieg ist aufgrund des Sterbens der Träger:innen im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts gerade im Prozess, durch eine andere Form des Gedächtnisses ersetzt zu werden – in Assmans Worten „weicht es einem neuen Gedächtnis“ (Assmann 2007, 50).

In schriftlosen Kulturen konnte beobachtet werden, dass für die Zeit, die sich zwischen den Sphären des kulturellen und kommunikativen Gedächtnisses befindet, oftmals ein Mangel an Information entsteht und die Erinnerung gleichsam direkt nach den unmittelbar vergangenen etwa achtzig bis hundert Jahren in die mythologische Urzeit übergeht. Diese Lücke im historischen Gedächtnis wird „floating gap“ (Vansina 2006) genannt, wobei mit dem Treiben ausgedrückt wird, dass der Zeithorizont, der sehr wohl abgedeckt wird, jeweils mit der Gegenwart mitwandert. In Schriftkulturen wird diese Lücke durch Texte gefüllt (Assmann 2011, 236). Das tatsächliche Vergessen ist also im Falle der Erinnerung an den 2. Sino-Japanischen Krieg sowie auch im Falle der Erinnerung an die Gründung der KPCh wohl kaum ein Beweggrund dafür, Lieder, die sich mit dem Krieg beschäftigen, zu singen. Vielmehr kann dies als Versuch gesehen werden, die unmittelbar außerhalb der Sphäre des kommunikativen Gedächtnisses liegende Vergangenheit direkt in kulturelles Gedächtnis übergehen zu lassen, oder, in anderen Worten, die Geschichte zum Mythos werden zu lassen – auch wenn die Ereignisse per se noch nicht so weit zurückliegen, dass sie in einer mythischen Urzeit zu verorten wären.

Wie in Tabelle 3 zu erkennen ist, wird das kulturelle Gedächtnis durch Institutionen geprägt und von diesen durch Zeremonien inszeniert, was mithilfe von „[...] festen Objektivationen sprachlicher und nichtsprachlicher Art: in Gestalt von Ritualen, Tänzen, Mythen, Mustern, Kleidung, Schmuck, Tätowierung, Wegen, Malen, Landschaften, usw.“ (Assmann 2007, 52) vonstatten geht. Als Institutionen, die bei der Pflege von kulturellem Gedächtnis von Bedeutung sind, nennt Assmann „Bibliotheken, Museen, Schulen, Theater, Konzertsäle, Orchester, Kirchen, Synagogen, Moscheen, Lehrer und Bibliothekare, Pfarrer, Rabbis und Scheichs oder Mullas.“ (Assmann 2011, 237), und fügt hinzu: „Ohne Institutionen, Medien und Spezialisten ist ein kulturelles Gedächtnis nicht möglich. Ein kulturelles Gedächtnis bedarf unablässiger Pflege. Deshalb ist es auch manipulierbar und zerstörbar.“ (Assmann 2011, 237). Im chinesischen Kontext nimmt, wie sich in der Kampagne *Hongge Dajia Chang* zeigt, die KPCh eine wichtige Rolle in der Inszenierung ein. So wurde die Kampagne von Parteiorganisationen und Medienorganisationen in Kooperation veranstaltet. Für die Videos selbst wurden für die Pflege des kulturellen Gedächtnisses

wichtige Institutionen wie Schulen und Firmen miteinbezogen, die wiederum in der Produktion der Videos zum Teil mit Theatern und Konzertsälen kooperiert haben. Das Medium der Musik beziehungsweise des Musikvideos umfasst viele der „festen Objektivationen sprachlicher und nichtsprachlicher Art“ (Assmann 2011, 237), denen Assmann so hohe Bedeutung zuschreibt. Die Musik dient in diesem Fall dazu, das Fest des 100. Jubiläums der Parteigründung zu begehen. Feierlichkeiten wiederum stellen ebenso eine Form der „zeremoniellen Kommunikation“ (Assmann 2007, 56) dar, die der Konstruktion von kulturellem Gedächtnis zuträglich ist.

Die Tatsache, dass der 2. Sino-Japanische Krieg eine derart wichtige Rolle einnimmt, ergibt sich jedoch nicht ausschließlich aus der Verortung des Kriegs am äußeren Ende der Sphäre des kommunikativen Gedächtnisses. Die Erinnerung an den Krieg gewann bereits zu einem früheren Zeitpunkt, in den späten 1980er-Jahren, also etwas über vierzig Jahre nach dem Ende des Kriegs, an Bedeutung (Mitter 2020, 108; Coble 2007, 402–3). Der Zeitraum von vierzig verstrichenen Jahren wird, neben den bereits erwähnten achtzig Jahren, als weiterer wichtiger Wendepunkt in der Formierung kommunikativen Gedächtnisses definiert, da etwa vierzig Jahre nach einem Ereignis jene Menschen, die zu der Zeit des Ereignisses bereits erwachsen waren, aus dem aktiven Berufsleben ausscheiden und sich auf die Weitergabe von Erinnerung konzentrieren können (Assmann 2007, 51).

Im Zuge der Förderung von Patriotismus und Nationalismus durch die Politik ab den späten 1980er-Jahren erlangte der Krieg gegen die Japanische Aggression, wie der 2. Sino-Japanische Krieg in China heute noch genannt wird, neue Bedeutung als identitätskonstituierendes Ereignis (Mitter 2020, 108; Coble 2007, 402–3), was sich etwa durch die Eröffnung von Museen zu dem Thema in Nanjing, Beijing und Shenyang in den Jahren 1985, 1987 und 1991 zeigt (Mitter 2020, 111). Museen wiederum zählen zu jenen Institutionen, die zur Konstruktion kulturellen Gedächtnisses von großer Bedeutung sind (Assmann 2011, 237). Mittlerweile hat China „soziales Gedächtnis an den Zweiten Weltkrieg an die Spitze ihrer Konstruktion einer nationalen und internationalen Identität“⁹⁴ (Mitter 2020, 15) gestellt. Der Grund dafür ist, dass China im 2. Sino-Japanischen Krieg einerseits einen Sieg erlangen konnte und andererseits als Opfer eines Angriffskriegs auch moralisch eine überlegene Position innehat. Das unterscheidet den 2. Sino-Japanischen Krieg etwa von den Niederlagen Chinas in den Opium-Kriegen des 19. Jahrhunderts, die weiterhin als

⁹⁴ Übersetzung aus dem Englischen vom Autor.

ationale Demütigung in Erinnerung bleiben und daher nicht in der Lage sind, ein Narrativ der Stärke zu vermitteln (Mitter 2020, 6).

Die von Assmann als wichtige Schwelle definierten vierzig Jahre sind auch in Bezug auf den 2. Sino-Japanischen Krieg von Bedeutung, da auch hier jene Menschen, die schon aus dem aktiven Berufsleben ausgeschieden sind, als wichtigste Träger:innen fungiert haben. 1995 erschien so eine Sammlung von Berichten von während des Kriegs als Journalist:innen tätigen, bei der Veröffentlichung der Sammlung bereits pensionierter Personen, die ihre Erinnerungen an den Krieg niederschrieben – dabei wurde von diesen übrigens auch oftmals hervorgehoben, dass die damals gesungenen Lieder auch 50 Jahre nach Ende des Kriegs weiterhin von hoher Bedeutung für sie sind (Mitter 2020, 125–29; Coble 2007, 409). Coble merkt bereits 2007 an, dass aufgrund der schwindenden Anzahl an Menschen, die den Krieg miterlebt haben, bereits eine Abnahme persönlicher Erzählung zu erkennen ist und zunehmend Geschichten, die sich auf die Nation und nicht das Individuum beziehen, veröffentlicht werden (Coble 2007, 409).

Das Narrativ, das seit den 1990ern vorangetrieben wird, unterscheidet sich von dem aus der Mao-Ära dahingehend, dass nun nicht mehr ausschließlich die positive Rolle der Kommunistischen Partei während des Kriegs hervorgehoben wird, sondern die der chinesischen Nation als Gesamtheit – was, bis zu einem gewissen Grad, sogar die Rolle der Guomindang 国民党 umfasste (Mitter 2020, 18; Coble 2007, 394–402). Wenn also in dem 1937 verfassten „Lied der Guerillatruppen“ davon gesungen wird, dass im Guerrillakampf die Parteizugehörigkeit irrelevant ist (siehe Kapitel 6.1.2), dann ist zwar nicht davon auszugehen, dass der linksgerichtete Komponist des Stückes He Lüting zur Zeit des Verfassens des Liedes im Sinn hatte, die Rolle der Guomindang im Krieg lobend hervorzuheben oder die Rolle der KPCh zu schmälern, so fügt sich der Text, im Jahr 2021 gesungen, dennoch perfekt in das nunmehr gängige nationalistische Narrativ des 2. Sino-Japanischen Kriegs als großer Sieg der gesamten chinesischen Nation ein.⁹⁵

Eine weitere Kategorie, die in engem Zusammenhang mit dem 2. Sino-Japanischen Krieg steht, umfasst Lieder mit lokalen Bezügen, die sich alle auf Orte in der Austragungsprovinz der Kampagne Shandong beziehen, die während des 2. Sino-Japanischen Kriegs von Bedeutung waren. So konnte

⁹⁵ Natürlich tragen noch weitere Faktoren als die eben genannten zur Beliebtheit der *Kangzhan*-Lieder bei, wie etwa die Tatsache, dass diese meist aus der Feder dezidiert kommunistischer professioneller Komponisten und Textern entstammen und die Lieder somit zu den frühesten, professionell verfassten Liedern sind, die in direktem Zusammenhang mit der KPCh und ihrer Kulturpolitik stehen (siehe Kapitel 2.2).

sich der in der Kampagne viel besungene Yimengshan zu einem „Erinnerungsort“ (Nora 2005), oder einer Erinnerungsregion für ganz China entwickeln (Monschein 2015), während andere in der Kampagne besungene Orte nur lokale Relevanz in Bezug auf die Gedächtniskonstruktion aufweisen können. Durch die Verbindung der Texte mit dem Krieg ist die Interpretation der Orte eng mit den eben beschriebenen Vorgängen um die Erinnerung an den Krieg verbunden. Auch die Lieder mit lokalen Bezügen der Kampagne aus den 1930er- und 1940er-Jahren erweisen sich als durchaus kompatibel zu dem seit Ende der 1980er-Jahre gängigen nationalistischen Narrativ.

Nationalismus wird in *Hongge Dajia Chang* jedoch nicht nur durch die historische Argumentation der moralischen und kriegerischen Überlegenheit im 2. Sino-Japanischen Krieg angeregt. In den das Vaterland preisenden Liedern soll der Nationalstolz durch Lob auf die Natur und Landschaft Chinas angeregt werden. Wenn die Berge, Täler, Flüsse, Seen und Meere Chinas besungen werden, gibt es keine Zusammenhänge zu historischen Ereignissen, vielmehr geht es um die Landschaft, die im kulturellen Gedächtnis als bereits seit der „mythischen Urzeit“, wie Assmann (2007, 56) es nennen würde, als Teil Chinas gesehen wird – unabhängig von den tatsächlichen Territorien vergangener Reiche und deren Verbindungen zur heutigen VRCh.

In dieser Kategorie lässt sich an der Art und Weise, wie die Liebe zum Vaterland ausgedrückt wird, eine Orientierung an Zielgruppen erkennen. Die seit Reform und Öffnung verfassten Lieder bedienen sich eines persönlicheren Erzählstils, in dem die Texte die Gefühle der singenden Person in den Mittelpunkt stellen. In den Liedern aus der Zeit vor Reform und Öffnung hingegen lässt sich über alle Kategorien hinweg erkennen, dass der persönlichen Sichtweise und den eigenen Gefühlen keine derart wichtige Rolle zugewiesen wird (siehe Kapitel 2.3.3), sondern vielmehr das Fortkommen und die Entwicklung der Nation im Mittelpunkt stehen.

Am deutlichsten wird das in den Main-Melody-Liedern, die zwar die Erfolge der Nation besingen, dabei jedoch die Strategie verfolgen, persönliche Geschichten zu erzählen, mit denen sich möglichst viele Menschen identifizieren können sollen. Die Ereignisse, mit denen sich Main-Melody-Lieder befassen, sind dabei so rezent, dass sich diese noch in der ersten Phase der Konstruktion von kommunikativem Gedächtnis befinden, in der die Zeitzeug:innen im Erwachsenenalter und weiterhin Teil des Berufslebens sind. Ebendiese Menschen sind das Zielpublikum, das sich mit den Erzählungen der Lieder identifizieren soll. Durch die Identifizierung mit den Geschichten wird versucht, die Reform- und Öffnungspolitik sowie aktuellere, konkrete Ereignisse positiv

darzustellen. Durch diese Strategie wird bereits in der ersten Phase der kommunikativen Gedächtniskonstruktion eine Interpretation der unmittelbar verstrichenen Vergangenheit angeboten, die die selbst erfahrenen Erlebnisse der Zeitzeug:innen positiv einfassen soll.

Anders verhält sich das mit der kontroversesten Kategorie dieser Arbeit, den Mao Zedong preisenden Liedern, die, wie in Kapitel 6.1.6 nachzulesen, meist auf die Kulturrevolution bezogen werden. Da in der Kulturrevolution Jugendliche maßgeblich an den Ereignissen beteiligt waren, sind diese nach Meinung des Autors als ebenso wichtig wie die von Assmann genannten Zeitzeug:innen, die ein Ereignis im Erwachsenenalter erlebt haben, zu sehen. Die wichtige Schwelle, die Assmann bei 40 Jahren verortet, ist auch trotz dieses Einwands in Bezug auf die Kulturrevolution weiterhin gültig, da Menschen in China verhältnismäßig früh, mit 50 bis 60 Jahren, in Pension gehen (T. Chen und Turner 2021, 43). Dennoch ist zu beachten, dass die Führungsriege der KPCh im Jahr 2021 hauptsächlich aus Personen bestand, die die Kulturrevolution als Jugendliche miterlebt haben und auch 55 Jahre nach Beginn der Kulturrevolution und nach der Überschreitung des allgemeinen Pensionsantrittsalters augenscheinlich noch nicht pensioniert waren. China befand sich 2021 also noch nicht zur Gänze in der zweiten Phase der Konstruktion von kommunikativem Gedächtnis. Nichtsdestotrotz ist die Konstruktion von kommunikativem Gedächtnis in diesem Falle, anders als bei der Erinnerung an den 2. Sino-Japanischen Krieg, noch im Gange. Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass es im Falle der Kulturrevolution keine allgemein akzeptierte Interpretation der Ereignisse gibt, sondern im Gegenteil innerhalb des kommunikativen Gedächtnisses konkurrierende Evaluationen der Kulturrevolution bestehen, die sich aus der Gruppenzugehörigkeit in der Frühphase der Kulturrevolution ergeben und auch im 21. Jahrhundert noch nicht miteinander vereinbar sind. Deutlich zeigt sich das in der Kritik an der Ablehnung der Kulturrevolution, wie sie in der „Resolution über einige Fragen zur Geschichte der Partei seit Gründung der Volksrepublik“ (Central Committee of the Communist Party of China 1981) formuliert wurde (siehe Kapitel 3.3.2). Die Tatsache, dass in *Hongge Dajia Chang* einige der Lieder, mit deutlichsten Konnotationen zur Kulturrevolution, gesungen werden konnten, ist ein weiteres Indiz dafür, dass positive Erinnerungen an die Kulturrevolution im Jahr 2021 vermehrt Akzeptanz von offizieller Seite erfahren.

Neben dem Aspekt des Gedächtnisses konnte Bryant feststellen, dass Nostalgie in Bezug auf die Kulturrevolution und die Lieder der Kulturrevolution eine bedeutende Rolle spielt. Als besonders prägend stellt sich dabei die Jugendzeit heraus, die sie als bis zur Vollendung des 25. Lebensjahres definiert, da die Ereignisse der Jugend und die mit diesen Ereignissen verknüpfte Musik auch im späteren Leben noch in der Lage sind, starke Gefühle in Menschen auszulösen. Das bedeutet, dass das Alter der Hörer:innen in starkem Zusammenhang damit steht, welche Emotionen die jeweiligen Lieder in den Hörer:innen auslösen (Bryant 2005, 170–71). Dieses Auslösen starker Gefühle führt dazu, dass mit der Kulturrevolution assoziierte Lieder auch im 21. Jahrhundert noch in der Lage sind, Konflikte, deren Ursprünge in den damaligen Faktionsunterschieden zu finden sind, wieder aufflammen zu lassen.

Was die Kontroversen um Rote Lieder unter Bo Xilai betrifft, bedarf es zum Nachvollziehen der Ereignisse das Miteinbeziehen von Faktoren, die außerhalb der Lieder und deren Texten selbst – und somit auch außerhalb der Sphäre des in dieser Arbeit bearbeiteten Datensatzes – liegen. Das Ziel der Roten Lieder Singen Kampagne in Chongqing war es, Unterstützung für Bo Xilai innerhalb der Bevölkerung zu generieren, mithilfe derer Bo Xilai seine politischen Ambitionen erfüllt sehen wollte (Mei 2017a, 112; G. Yang 2016, 178; Y. Zhang 2020, 36–38; Zhao 2012, 5). Als Reaktion auf die an der Kampagne geäußerten Kritik, dass diese Rückgriffe auf die Kulturrevolution enthalte, entgegnete Bo, dass in der Kampagne keine Lieder der Kulturrevolution gesungen werden, was, wie Mei (2017a) feststellt, für die Veranstaltungen der Kampagne, die in offiziellen Kontexten stattfanden, auch tatsächlich der Fall war. Dennoch brach die Kritik an der Kampagne nicht ab. Viel mehr als die gesungenen Lieder war es der Versuch, die Massen zur Erreichung der politischen Ziele eines einzelnen Akteurs zu mobilisieren, ohne dies mit der Parteizentrale zu akkordieren, der an die Politik Mao Zedongs und der Kulturrevolution erinnert hat. Dabei bediente sich das Chongqing-Modell nicht nur in der „Rote Lieder Singen“-Kampagne, sondern auch in weiteren Kampagnen Techniken zur Mobilisierung der Bevölkerung, die jenen der Mao-Ära ähnelten (Y. Zhang 2020, 36), wobei sich die Kritik jedoch trotz der öffentlichen Distanzierung Bos von der Kultur der Kulturrevolution meist auf die „Rote Lieder Singen“-Kampagne fokussierte.

Den Liedern der Kulturrevolution wird im chinesischen Diskurs nachgesagt, dass der Stil, in dem diese verfasst sind, nicht in der Lage ist, bei jüngerem Publikum Erfolge zu erzielen (siehe Kapitel

2.3.3). Dem wurde in der „Rote Lieder Singen“-Kampagne in Chongqing entgegengewirkt, indem das Repertoire der Roten Lieder in Chongqing um populäre Lieder ohne klare politische Komponenten erweitert wurde. Die Anforderung dafür war, dass die Lieder „gesund“ und „positiv“ (Mei 2017b, 44) und unter der Bevölkerung beliebt sein sollten (Propagandaabteilung der Stadt Chongqing 2011, 5). Diese Inkorporation von apolitischen Popsongs stellt die größte Neuerung des Repertoires Roter Lieder im 21. Jahrhundert dar. Die Vereinnahmung von aktuellen, ohnehin schon populären Liedern trug einerseits zum Verlust des ideologischen Inhalts der Kampagne bei (Mei 2017b, 44), andererseits konnte die Kampagne dadurch weiter Beliebtheit gewinnen und somit dazu beitragen, Unterstützung für Bo Xilai zu generieren und sichtbar zu machen. Die Erweiterung des Begriffs der Roten Lieder fand zu der Zeit nicht nur in der „Rote-Lieder-Singen“-Kampagne in Chongqing, sondern auch in Castingshows im chinesischen Fernsehen statt (siehe Kapitel 3.1). Unter Xi Jinping als Generalsekretär der KPCh wurde die Einbindung von Popsongs in die Propaganda durch den Begriff von *Zhengnengliang* gleichsam kodifiziert (siehe Kapitel 3.3.1.).

Wenn im Jahr 2021 in *Hongge Dajia Chang* populäre Lieder mit positiven Inhalten gesungen werden, so dient dies nicht dazu, einer Person mehr Gewicht in parteiinternen Faktionskonflikten zu verleihen; eher sollen diese Lieder dazu beitragen, eine positive Grundeinstellung zu verbreiten – durch das Verfolgen der eigenen Ziele soll zur Erreichung des chinesischen Traums beigetragen werden. Die *Zhengnengliang*-Lieder stellen einen Versuch dar, junges Publikum anzusprechen und diesem zu der musikalisch prägendsten Zeit des Lebens ein Narrativ anzubieten, das mit den Vorstellungen der Partei übereinstimmt. Als Gegenpol zu dem Verbreiten positiver Energie von offizieller Seite haben sich Phänomene wie die defätistische „*Sang*-Kultur“ 丧文化 (Tan und Cheng 2020) oder das „Flachliegen“ (*Tangping* 躺平) gebildet. Besonders bei letzterem wird der Gegensatz zu dem hoffnungsvollen Verfolgen von Träumen deutlich: Beim Flachliegen reagieren junge Erwachsene auf die Chancenlosigkeit, die sich aus hohen Wohnungspreisen, niedrigen Gehältern bei hoher Wochenarbeitszeit ergeben, indem sie versuchen, mit möglichst geringem Aufwand und möglichst geringen Ausgaben zu (über)leben (Lin und Gao 2021). Welche dieser zwei Interpretationen der aktuellen Ereignisse sich dabei durchzusetzen vermögen, wird sich wohl erst weisen, wenn die betroffene Generation in etwa vierzig Jahren pensioniert wird und damit beginnt, die Erinnerungen ihrer Jugend an die nächste Generation weiterzugeben.

Da Rote Lieder im 21. Jahrhundert auch apolitische Popsongs beinhalten, die mit älteren, dezidiert politischen und ideologischen Roten Liedern nur wenig gemein haben, ist eine differenzierte Verwendung des Begriffs erforderlich. Sämtlichen Roten Liedern per se eine nostalgische Funktion zuzuschreiben, wie es etwa in S. Li und Yan (2020) der Fall ist, erscheint fehlgeleitet.

8. CONCLUSIO

In dieser Arbeit wurde auf Grundlage eines Datensatzes von 274 Musikvideos, in denen insgesamt 113 verschiedene Lieder gesungen wurden, eine inhaltliche Kategorisierung Roter Lieder vorgenommen, wodurch die erste Forschungsfrage der Arbeit „Wie können die in *Hongge Dajia Chang* vorgetragenen Lieder kategorisiert werden?“ beantwortet wurde.

Dabei konnten acht Kategorien ausgemacht werden, derer sechs bereits zu der Zeit, als der Begriff der Roten Lieder in den 1980er-Jahren geprägt wurde, als Teil derselben gezählt werden und deshalb in dieser Arbeit klassische Rote Lieder genannt werden. Die weiteren zwei Kategorien sind erst im Zuge von Reform und Öffnung beziehungsweise im 21. Jahrhundert entstanden und werden deshalb in dieser Arbeit als neuere Rote Lieder bezeichnet.

Zu den klassischen Roten Liedern, die in *Hongge Dajia Chang* immer noch gesungen wurden, zählen 1) die Partei preisende Lieder, die Lieder der letzten neun Jahrzehnte umfassen, also sowohl aus alten Liedern und rezenteren Kompositionen aus der Zeit von Reform und Öffnung oder aus dem 21. Jahrhundert bestehen.

Anders verhält sich dies bei Kategorie 2), den *Kangzhan*-Liedern, die den Guerrillakampf im 2. Sino-Japanischen Krieg besingen. Die Lieder wurden in der Zeit dieses Kriegs verfasst und entstammen oftmals der Feder professioneller Komponisten und sind somit als Revolutionsgeschichtliche Lieder nach der Definition der während der Kulturrevolution veröffentlichten Kompilation der „Neuen Lieder des Schlachtfelds“ zu sehen. Die *Kangzhan*-Lieder werden in *Hongge Dajia Chang* zwar weiterhin gesungen, da die Zeiten des 2. Sino-Japanischen Kriegs jedoch längst vergangen sind, finden sich in dem Datensatz keine Neukompositionen, die sich inhaltlich hauptsächlich um besagten Krieg drehen.

In der Kategorie 3), den Liedern mit lokalen Bezügen, zeigt sich, dass die geographische Komponente einen wichtigen Faktor bei der Auswahl Roter Lieder darstellt. Da die Aktion *Hongge Dajia Chang* von einer Shandonger Zeitung initiiert wurde und ausschließlich Organisationen aus der Provinz Shandong teilgenommen haben, finden sich in dem Datensatz einige Lieder, die aus Shandong stammen und in denen verschiedene Orte der Provinz besungen werden, die im ehemaligen Anti-Japanischen Stützpunktgebiet Shandong liegen. Allen voran ist es das „Yimengshan Volkslied“, das ein umgedichtetes Volkslied – und somit ein

Revolutionsgeschichtliches Volkslied – ist und in ganz China zu Popularität gelangen konnte. Das Lied diente in weiterer Folge als Inspiration für weitere den Yimengshan besingende Lieder. Da die Revolutionsgeschichtlichen Volkslieder stets mit der Region, aus der die Volkslieder stammen, in Verbindung stehen, kann davon ausgegangen werden, dass in Datensätzen aus anderen Provinzen Chinas auch andere Lieder zu finden sind. Durch die lokalen Bezüge können so auch recht unbekannte Lieder gesungen werden, wie es „Der Gesang des Flusses Shu“ zeigt.

Kategorie 4) der klassischen Roten Lieder besteht aus den das Vaterland preisenden Liedern, die sich dadurch auszeichnen, dass das Lob der Landschaft und des Landes im Vordergrund stehen und die Partei, wenn sie denn besungen wird, dem Land untergeordnet wird. Die das Vaterland preisenden Lieder zeichnen sich durch eine sprachlich stilistische Vielfalt aus, die von metaphernreicher Umschreibung der Beziehung zwischen Individuen und dem Vaterland bis hin zu offenkundigen Liebesbekundungen reicht. Diese Vielfalt ergibt sich auch daraus, dass der Datensatz Lieder aus der Zeit vor der Ausrufung der VRCh, den ersten 17 Jahren der VRCh, der Reformperiode bis hin zu Liedern aus dem 21. Jahrhunderts umfasst.

Die Kategorie 5) sind Lieder der Berufsstände, die als Teil der Ausrichtung nach Arbeitern, Bauern und Soldaten ein wichtiger Bestandteil der „Neuen Lieder des Schlachtfelds“ und somit der Musik der Kulturrevolution waren. In *Hongge Dajia Chang* spielen sie nur mehr eine untergeordnete Rolle. In der Aktion werden das Militär preisende Lieder gesungen und die Mitglieder einiger teilnehmender Organisationen – z.B. Polizist:innen oder Zollbeamt:innen – besingen die Wichtigkeit ihrer eigenen Berufsstände. Den Stand der Bauern preisende Lieder lassen sich in *Hongge Dajia Chang* keine finden. Auch die Kategorien der die ethnischen Minderheiten lobenden Lieder und die Lieder der internationalen Solidarität, die während der Kulturrevolution hohe Bedeutung innehatten, spielen in *Hongge Dajia Chang* keine nennenswerte Rolle.

Die Kategorie 6) sind die Mao Zedong preisenden Lieder. Diese Lieder sind es, die das Ziel der Kritik an der „Rote Lieder Singen“-Kampagne Bo Xilais waren und unter Xi Jinping als Parteichef zu weiteren Kontroversen geführt haben. Diese Arbeit hat gezeigt, dass einige jener den Personenkult um Mao Zedong zelebrierenden Lieder wie „Der Osten ist Rot“, „Das Befahren der Meere hängt vom Steuermann ab“ oder „Den Kopf heben und den Großen Wagen erblicken“, die gleichsam als Soundtrack der Kulturrevolution gelten können, Teil von *Hongge Dajia Chang* waren. Nachdem das Singen solcher Lieder in vergleichbaren Aktionen im Zuge der „Rote Lieder Singen“-

Kampagne in Bo Xilais Chongqing bewusst vermieden wurde und durch die Kontroversen um die Veranstaltung zum 50. Jubiläum des Beginns der Kulturrevolution im Jahr 2016 von einer weiter erhöhten Sensibilität ausgegangen werden kann, erscheint es plausibel, dass diese Lieder willentlich und nicht lediglich aus Versehen Teil von *Hongge Dajia Chang* geworden sind. Dies wiederum spricht für die Hypothese, dass das Singen der Lieder der Kulturrevolution in den letzten Jahren zu einer breiteren Akzeptanz gelangt ist.

Die zwei Kategorien von Liedern, die erst nach dem Ende der Kulturrevolution komponiert wurden, sind 1) die Main Melody-Lieder, die sich während der Zeit von Reform und Öffnung entwickelt haben und 2) die *Zhengnengliang*-Lieder, die unter Xi Jinping als Generalsekretär der KPCh offiziell Teil der Roten Lieder geworden sind.

Die Main-Melody-Lieder des späten 20. Jahrhunderts zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen die Partei selbst nicht direkt gelobt wird, das Lob stattdessen der Politik der Partei gilt. So werden in Liedern aus der Zeit der Jahrtausendwende oftmals die Erfolge von Reform und Öffnung besungen. Eine weitere Strategie des indirekten Preisens der Partei der Main-Melody-Lieder ist das Verweisen auf klassische Rote Lieder, in deren Texten der KPCh sehr wohl direktes Lob ausgesprochen wird. Oftmals werden in Main-Melody-Liedern auch Propagandabegriffe und Propagandaphrasen verwendet, was besonders in den Liedern der Xi-Jinping-Ära zu einem eindeutigen Erkennungsmerkmal von Main-Melody-Liedern geworden ist. So wird gesungen, dass man „die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ solle oder den „Chinesischen Traum“ verfolgen solle. Auch die „Renaissance der Chinesischen Nation“ sowie die Betonung des „Chinesischen Weges“ sind als Teil der Propaganda in den Liedern wiederzufinden. In den beiden Konzepten werden die Errungenschaften der KPCh direkt mit der chinesischen Tradition in Zusammenhang gebracht, wodurch sämtliches Lob von allem ‚Chinesischen‘ gleichsam auch als die Partei mitmeinend gesehen werden kann.

Während in früheren Main-Melody-Liedern die Erfolge von Reform und Öffnung besungen werden, sind es in aktuellen Main-Melody-Liedern oftmals Errungenschaften aus Wirtschaft und Technik, die Teil der Texte sind. Dennoch ist den Main-Melody-Liedern auch eine historische Komponente inne, die sich etwa durch Verweise auf „die ursprüngliche Intention“ oder durch das Besingen konkreter historischer Ereignisse zeigt. In *Hongge Dajia Chang* finden sich, da es sich dabei ja um eine Jubiläumsaktion zum 100. Gründungsjahr der Partei handelt, wie zu erwarten

eine Vielzahl von Liedern, die die Parteigründung im Jahre 1921 und Teile der Parteihistorie ab dem Gründungsjahr besingen.

Was die Kategorie der *Zhengnengliang*-Lieder von den anderen in dieser Arbeit entwickelten Kategorien unterscheidet, ist, dass die Lieder als Popsongs zu Bekanntheit gelangen und von bekannten Popsänger:innen oder Popgruppen vorgetragen werden. Während der Propagandagehalt von Main-Melody-Liedern klar erkennbar ist, da in diesen ideologische Phrasen direkt zitiert werden, wird in *Zhengnengliang*-Liedern die Strategie verfolgt, die der Propaganda zu Grunde liegenden Topoi in einer Art und Weise zu bedienen, die die Lieder, je nach Interpretation des Textes, entweder zu gewöhnlichen Popsongs oder zu Propagandaliedern werden lässt. Nichtsdestotrotz enthalten einige der *Zhengnengliang*-Lieder dennoch Direktzitate aus den Neujahrsansprachen Xi Jinpings, die eher umgangssprachlich gehalten sind, wodurch die Zitate weniger offensichtlich als solche erkennbar sind.

Die Ambivalenz der *Zhengnengliang*-Lieder im Verhältnis zur Propaganda zeigt sich, wenn über die Wichtigkeit, niemals das Verfolgen seiner Träume aufzugeben oder den jugendlichen Enthusiasmus nicht zu verlieren, gesungen wird, was einerseits lediglich als das „Verbreiten positiver Energie“ gesehen werden kann, andererseits aber bei den geneigten Hörer:innen Verbindungen zu dem Konzept des „Chinesischen Traums“ oder der Propagandaphrase „Die ursprüngliche Intention nicht vergessen“ evozieren wird. Dass diese Verbindung nicht nur eine erdachte ist, sondern tatsächlich besteht, zeigt sich darin, dass von vielen der als *Zhengnengliang*-Lieder kategorisierten Lieder umgedichtete Versionen veröffentlicht wurden, in denen diese Bezüge, teils unter nur geringen Veränderungen des Originaltexts, explizit gemacht wurden und die *Zhengnengliang*-Lieder so gleichsam zu Main-Melody-Liedern wurden.

Um die zweite Forschungsfrage „Wie und weshalb hat sich das Repertoire Roter Lieder in Bezug auf die in der Arbeit entwickelten Kategorien im 21. Jahrhundert verändert?“ zu beantworten, wurde auf die Theorien des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses (Assmann 2005; 2007; 2011) zurückgegriffen und die Rolle von Nationalismus und Nostalgie diskutiert. Dabei kann die gesamte Kampagne als eine Form der institutionalisierten Gedächtniskonstruktion gesehen werden, deren Ziel die Konstruktion von kulturellem Gedächtnis ist.

Betrachtet man die Ereignisse, die in den Liedern behandelt werden, so kann festgestellt werden, dass diese mit den drei bis vier Generationen verknüpft sind, die die unmittelbar vergangenen 80-100 Jahre geschichtlich abdecken. Nur mehr wenige der Zeitzeug:innen der in den *Kangzhan*-Liedern besungenen Ereignissen des 2. Sino-Japanischen Kriegs sind noch am Leben. Nichtsdestotrotz wird die Erinnerung an den Krieg von der Generation der Kinder der Zeitzeug:innen weiter vorangetrieben. Nach dem Ableben der Zeitzeug:innen kann sich kein kommunikatives Gedächtnis mehr bilden, wodurch sich einerseits die Möglichkeit der Neuinterpretation der Ereignisse bietet, sowie der Versuch, den Krieg direkt in das kulturelle Gedächtnis übergehen zu lassen, möglich wird. Das Besingen des 2. Sino-Japanischen Kriegs dient durch den Fokus auf die moralische und kriegerische Überlegenheit Chinas nunmehr in erster Linie zur Konstruktion von Nationalismus und Patriotismus. Das Ziel, Nationalismus zu konstruieren, lässt sich dabei in *Hongge Dajia Chang* nicht nur in den klassischen Roten Liedern, sondern auch in den Main-Melody- und *Zhengnengliang*-Liedern erkennen, die dabei jedoch zielgruppenspezifisch andere Strategien verfolgen.

Anhand der Kontroversen der Musik der Kulturrevolution im 21. Jahrhundert, die hauptsächlich von einer Generation Menschen getragen wurde, die in zur Zeit der Kulturrevolution Jugendliche oder junge Erwachsene waren, kann man erkennen, dass die Musik der Jugendjahre besonders prägend ist und auch im späteren Leben noch in der Lage ist, starke Gefühle der Nostalgie auszulösen. Dass die Lieder in den ersten zwei Jahrzehnten des 21. Jahrhunderts noch dazu in der Lage sind, Kontroversen auszulösen, kann durch die Schwelle von etwa vierzig Jahren, die Assmann als kritischen Punkt bei der Formierung von kommunikativem Gedächtnis sieht, erklärt werden: Die in die damaligen Ereignisse involvierten Zeitzeug:innen scheiden aus dem Berufsleben aus und befassen sich intensiver mit der Weitergabe ihrer Erinnerungen, wodurch die damals schon und heute weiterhin vorhandenen, konkurrierenden Interpretationen der Ereignisse erneut zu Konflikten zwischen den Gruppen führen, wobei die durch die Musik ausgelösten Emotionen gleichsam als Katalysator gesehen werden können.

Die Kritik an Bo Xilais Roter Lieder Singen Kampagne betreffend vertritt der Autor die Ansicht, dass nicht die Lieder an sich es waren, die Kritiker:innen an die Politik Mao Zedongs und der Kulturrevolution erinnert haben, sondern der Versuch Bo Xilais, diese dazu zu verwenden die Unterstützung der Massen zu erlangen um damit seiner Person mehr Gewicht in parteiinternen

Faktionskämpfen zu verleihen. Was das tatsächliche Repertoire dessen, was als Rote Lieder bezeichnet wird, betrifft, trug die “Rote Lieder Singen“-Kampagne in erster Linie dazu bei, dass populäre Musik, deren Texte keinen oder zumindest keinen offensichtlichen Zusammenhang zu Politik und Ideologie aufweisen, als legitimer Bestandteil des Repertoires erachtet wurden, was in den darauffolgenden Jahren mit der Einführung des Begriffs von *Zhengnengliang* weiter forciert wurde.

Die Arbeit hat gezeigt, dass die zum hundertsten Jubiläum der Gründung der KPCh in der Provinz Shandong gesungenen Lieder sowohl aus klassischen Roten Liedern und neueren Roten Liedern bestehen. Auffällig bei den klassischen Roten Liedern der Aktion ist, dass auch dem Personenkult Mao Zedongs huldigende Lieder mit deutlichen Konnotationen zur Kulturrevolution gesungen wurden und dass die *Kangzhan*-Lieder weiterhin aktiver Teil des Repertoires sind.

Bei den neueren Roten Liedern lässt sich mit dem Aufkommen des Begriffs von *Zhengnengliang* eine subtilere Form der Propagandamusik erkennen, die sich die musikalische Sprache populärer Musikstile aneignet und inhaltlich der Propaganda zu Grunde liegenden Topoi bedient, ohne dabei die Bezüge zur Propaganda offensichtlich zu machen. Das Konzept von *Zhengnengliang* kann auch als Kodifizierung und Aneignung des in der Sphäre des Fernsehens bereits zu Beginn des 21. Jahrhunderts begonnenen Prozesses, Popsongs ohne eindeutige politische Inhalte als Rote Lieder zu bezeichnen, gesehen werden.

In Bezug auf Main Melody-Lieder fanden im 21. Jahrhundert sowohl auf musikalischer als auf textlicher Ebene Veränderungen statt. In den Texten wird vermehrt auf die Verwendung aktueller Propagandabegriffe und Phrasen zurückgegriffen, während die Lieder musikalisch oftmals aus bereits bekannten Popsongs, für die ein neuer Text verfasst wird, bestehen. Das Umdichten von bereits bestehender Musik wiederum führt die Tradition der Revolutionsgeschichtlichen Volkslieder fort, in denen die Melodien von Volksliedern mit neu angefertigten Texten gesungen werden.

Inwiefern die Musikvideos der Lieder auf visueller Ebene zur Konstruktion von Nationalismus beitragen, oder ob sich Main Melody- und *Zhengnengliang*-Lieder auch in den die Lieder begleitenden Musikvideos unterscheiden, bleibt weiterhin ein Forschungsdesiderat. Der in dieser

Arbeit verwendete Datensatz böte, da er aus einer Sammlung von Musikvideos besteht, ausreichend Material für Analysen, die sich auf visuelle, beziehungsweise audiovisuelle Aspekte fokussieren.

In *Hongge Dajia Chang* finden sich einige Rote Lieder, die sich dem Duktus und dem musikalischen Gewand von Popsongs bedienen. Die Kreation von aktuellen Roten Liedern beschränkt sich jedoch nicht nur auf dieses eine Genre, sondern umfasst etwa auch Rapmusik (Bienvenu 2021). Inwiefern noch weitere Genres Teil der Kampagne zur Produktion von *Zhengnengliang*-Liedern sind und wie das „Verbreiten positiver Energie“ mithilfe der Aneignung verschiedener Musiken umgesetzt wird, stellen weitere zukünftige Forschungsfelder dar.

9. LITERATUR

- Amar, Nathanel. 2018. „Do you Freestyle?‘ The Roots of Censorship in Chinese Hip-hop“. *China Perspectives* 2018 (2018/1-2): 107–13.
- Aranburu, Ainhoa Marzol. 2017. „The Film Industry in China: Past and Present“. *Journal of Evolutionary Studies in Business* 2 (1): 1–28.
- Assmann, Jan. 2005. „Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs“. In *Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877-1945)*, herausgegeben von Hermann Krapoth und Denis Laborde, 68–83. Jahrbuch für Soziologieggeschichte. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- . 2007. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- . 2011. „Gedächtnis/Erinnerung“. In *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe - Disziplinen - Personen*, herausgegeben von Helmut Reinalter und Peter J. Brenner, 233–38. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Baranovitch, Nimrod. 2003. *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics, 1978-1997*. Berkeley: University of California Press.
- Bienvenu, Gregoire. 2021. „To Craft Modern (Hi)Story through Music: Chinese Rap and the Main Melody at the Outset of the COVID-19 Pandemic“. *Popular Music History* 14 (1): 28–41.
- Blaukopf, Kurt. 1992. „Musik in der Mediamorphose“. *Österreichische Musikzeitschrift* 47 (11): 643–44.
- Brady, Anne-Marie. 2005. „Regimenting the Public Mind: The Modernization of Propaganda in the PRC“. In *Asian Futures, Asian Traditions*, herausgegeben von Edwina Palmer, 157–75. Leiden: Brill.

- Bryant, Lei Ouyang. 2004. „New Songs of the Battlefield: Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution“. University of Pittsburgh ETD, University of Pittsburgh.
- . 2005. „Music, Memory, and Nostalgia: Collective Memories of Cultural Revolution Songs in Contemporary China“. *China Review*, 151–75.
- CCTV.com. 2015. „Zhongguo meng‘ zhuti xinchuang gequ chengguo fengshuo, guangfan chuanchang“, 中国梦‘主题新创作歌曲成果丰硕、广泛传唱 [Großartige Ergebnisse bei der Neukomposition von Liedern zum Thema ‚Chinesischer Traum‘, sie sind weit verbreitet und werden gesungen]. CCTV.com. 27. Dezember 2015.
<http://news.cntv.cn/2015/12/27/ARTI1451173284270730.shtml>.
- Central Committee of the Communist Party of China. 1981. „Resolution on Certain Questions in the History of Our Party since the Founding of the People’s Republic of China“. History and Public Policy Program Digital Archive. 27. Juni 1981.
<https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/121344>.
- Cheek, Timothy, David Ownby, und Joshua Fogel. 2018. „Mapping the Intellectual Public Sphere in China Today“. *China Information* 32 (1): 107–20.
- Chen, Tianhong, und John A. Turner. 2021. „China’s Development of a Multi-Tier Pension System“. *International Social Security Review* 74 (1): 35–58.
- Chen, Xu, D. Bondy Valdovinos Kaye, und Jing Zeng. 2021. „#PositiveEnergy Douyin: Constructing “Playful Patriotism” in a Chinese Short-Video Application“. *Chinese Journal of Communication* 14 (1): 97–117.
- Chen, Yiming 陈一鸣, und Jiang Hong 姜弘. 2011. „Ger weishenme zheyang hong“ 歌儿为什么这样红 [Warum sind die Lieder so rot]. Nanfang Zhoumo 南方周末. 2011.
<http://style.sina.com.cn/news/s/2011-06-13/102279160.shtml>.
- Chen, Zifeng, und Clyde Yicheng Wang. 2020. „The Discipline of Happiness: The Foucauldian Use of the “Positive Energy” Discourse in China’s Ideological Works“. *Journal of Current Chinese Affairs* 48 (2): 201–25.

- Coble, Parks M. 2007. „China’s “New Remembering” of the Anti-Japanese War of Resistance, 1937–1945“. *The China Quarterly* 190: 394–410.
- Conceison, Claire A. 1994. „The Main Melody Campaign in Chinese Spoken Drama“. *Asian Theatre Journal* 11 (2): 190–212.
- Corbin, Juliet, und Anselm Strauss. 2008. *Basics of Qualitative Research - Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. 3. Aufl. Thousand Oaks: Sage.
- . 2015. *Basics of Qualitative Research - Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. 4. Aufl. Thousand Oaks: Sage.
- De Kloet, Jeroen. 2008. „Wong Fei“. In *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, herausgegeben von Edward L. Davis, 914. London: Routledge.
- Denzin, Norman K. 2007. „Grounded Theory and the Politics of Interpretation“. In *The Sage handbook of grounded theory*, herausgegeben von Antony Bryant und Kathy Charmaz, 454–71. London: Sage.
- Dianshiba 电视吧. 2021. „Honggehui‘ daoyan Liao Subin: gequ gei jiemu zhuru shengmingli“ 《红歌会》导演廖苏斌：歌曲给节目注入生命力 [Honggehui‘-Produzent Liao Subin: Die Lieder erfüllen die Sendung mit Lebensenergie]. Dianshiba 电视吧. 28. November 2021. <https://www.tv-8.com/news/171204.htm>.
- Dou, Chengjun 窦成君. 2007. „Zhongxi wenhua zhong yanse ci de hanyi bijiao“ 中西文化中颜色词的含义比较 [Vergleich der impliziten Bedeutung von Farbwörtern in westlicher und chinesischer Kultur]. *Zhongnan Minzu Daxue Xuebao 中南民族大学学报*, Nr. S1: 132–33.
- Glaser, Barney G., und Anselm L. Strauss. 2006. *The Discovery of Grounded Theory - Strategies for Qualitative Research*. New Brunswick, London: Aldine Transaction.
- . 2010. *Grounded Theory: Strategien Qualitativer Forschung*. Übersetzt von Axel T. Paul und Stefan Kaufmann. 3. Aufl. Bern: Huber.

- Gold, Thomas B. 1993. „Go with Your Feelings: Hong Kong and Taiwan Popular Culture in Greater China“. *The China Quarterly* 136: 907–25.
- Gorfinkel, Lauren. 2017. *Chinese Television and National Identity Construction - The Cultural Politics of Music-Entertainment Programmes*. London: Routledge.
- Gow, Michael. 2017. „The Core Socialist Values of the Chinese Dream: Towards a Chinese Integral State“. *Critical Asian Studies* 49 (1): 92–116.
- Guandian 观点. 2009. „Liang Sicheng wushi niandai dui ‚da wuding‘ de pipan“ 梁思成五十年代对 ‚大屋顶‘ 的批判 [Liang Sichengs Kritik der 1950er-Jahre an ‚Großen Dächern‘]. Guandian 观点. 7. Juli 2009. <https://www.guandian.cn/article/20090707/84078.html>.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Übersetzt von Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- He, Shu 何蜀. 2010. „Wenge zhong de gequ shijian“ 文革中的歌曲时间 [Die Zeit der Lieder in der Kulturrevolution]. 2010. <https://m.aisixiang.com/data/36997-5.html>.
- Ho, Wai-Chung. 2006. „Social Change and Nationalism in China’s Popular Songs“. *Social History* 31 (4): 435–53.
- Howard, Joshua H. 2015. „‘Music for a National Defense’: Making Martial Music during the Anti-Japanese War“. *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 4 (1): 238–84.
- Hu, Xiaojun 胡晓军, Li Yun 李韵, und Liu Jianting 刘健婷. 2009. „‘Zhongguo Honggehui‘ dianran hongse jiqing“ ‚中国红歌会‘ 点燃红色激情 [Chinas Rote Lieder Wettbewerb‘ entfacht rote Leidenschaft]. *Dangjian* 党建, Nr. 2: 38–39.
- Hung, Chang-Tai. 1996. „The Politics of Songs: Myths and Symbols in the Chinese Communist War Music, 1937–1949“. *Modern Asian Studies* 30 (4): 901–29.
- Jian, Yimin 简易民. 2003. „Hanyu he yingyu yanse de wenhua fenxi“ 汉语和英语颜色词的文化分析 [Kulturelle Analyse von Farbwörtern im Englischen und Chinesischen]. *Dali Xueyuan Xuebao* 大理学院学报, Nr. 4: 45–48+51.

- Jiang, Zemin 江泽民. 1994. „Zai quanguo xuanchuan sixiang gongzuo huiyi shang de jianghua“ 在全国宣传思想工作会议上的讲话 [Rede auf der nationalen Konferenz für Propaganda und ideologische Arbeit]. Jänner 24. <http://www.reformdata.org/1994/0124/4314.shtml>.
- Jones, Andrew F. 2001. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, London: Duke University Press.
- Kallio, Jyrki. 2015. „Dreaming of the Great Rejuvenation of the Chinese Nation“. *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 8 (4): 521–32.
- Kleingruppe zur Sammlung Revolutionärer Lieder der Kulturabteilung des Staatsrats 国务院文化组革命歌曲征集小组. 1972. „Zhendi Xinge - wuchanjieji wenhua dageming yilai chuangzuo xuanji“ 战地新歌 - 无产阶级文化大革命以来创作歌曲选集 [Neue Lieder des Schlachtfelds - Sammlung seit der Großen Proletarischen Kulturrevolution verfasster Lieder]. Beijing: Renmin Yinyue Chubanshe 人民音乐出版社.
- Lam, Willy. 2012. „The Maoist Revival and the Conservative Turn in Chinese Politics“. *China Perspectives*, Nr. 2: 5–15.
- Lam, Willy Wo-lap. 2020. „Xi Jinping Restores the Ideological Imperative so as to Boost His Own Power“. In *Chinese Politics and Foreign Policy under Xi Jinping: The Future Political Trajectory*, herausgegeben von Arthur S. Ding und Jagannath P. Panda, 25–46. London: Routledge.
- Lee, Gregory. 1995. „The ‚East Is Red‘ Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular Song and Its Televisual Performance“. *Popular Music* 14 (1): 95–110.
- Li, Fangyi 李芳屹. 2009. „Shilun ‚zhuxuanlü‘ gequ de jiben tezheng“ 试论,主旋律‘歌曲的基本特征 [Versuch der Diskussion über die grundlegenden Merkmale von Main Melody-Liedern]. *Yinyue Shenghuo* 音乐生活, Nr. 12: 60–61.
- Li, Lifeng. 2015. „Rural Mobilization in the Chinese Communist Revolution: From the Anti-Japanese War to the Chinese Civil War“. *Journal of Modern Chinese History* 9 (1): 95–116.

- Li, Shuanglong, und Fei Yan. 2020. „Searching for Red Songs: The Politics of Revolutionary Nostalgia in Contemporary China“. *The China Quarterly* 242: 508–28.
- Li, Yongli. 2019. „Rising Creativity and the Enduring Main Melody: Trends in China’s 2019 Film Market“. *Asia Dialogue*. 16. Dezember 2019.
<https://theasiadialogue.com/2019/12/16/rising-creativity-and-the-enduring-main-melody-trends-in-chinas-2019-film-market/>.
- Liang, Kaiwen 梁开文, und Li Yaping 李亚平. 2021. „Hongge Dajia Chang‘ quan sheng hongge jielisai qidong“, 红歌大家唱‘全省红歌接力赛启动 [Beginn des Staffellaufs ‚Gemeinsam Rote Lieder Singen‘ in der gesamten Provinz]. *Dazhong Ribao* 大众日报. 24. Februar 2021. http://dzrb.dzng.com/articleContent/17_842526.html.
- Liang, Maochun 梁茂春. 2003. „Lun ‚yulu ge‘ xianxiang“ 论‚语录歌‘现象 [Diskussion über das Phänomen der ‚Yulu-Lieder‘]. *Huangzhong* 黄钟, Nr. 1: 43–52.
- Lin, Longfei 林龙飞, und Gao Tinglei 高延雷. 2021. „Tangping qingnian‘: yi ge jiegouxing kunjing de jieshi“, 躺平青年‘: 一个结构性困境的解释 [Tangping Jugendliche‘: Eine Erklärung eines strukturellen Dilemmas]. *中国青年研究 Zhongguo Qingnian Yanjiu*, Nr. 10: 78–84.
- Liu, Huanshen 刘焕申, und Shen Xiangfang 申香芳. 2022. „Lun Xi Jinping dui Deng Xiaoping xiaokang shehui jianshe sixiang de fengfu he fazhan“ 论习近平对邓小平小康社会建设思想的丰富和发展 [Diskussion über die Anreicherung und Weiterentwicklung von Deng Xiapings Gedanken zu Relativer Wohlstandsgesellschaft durch Xi Jinping]. *Ha’erbin Xueyuan Xuebao* 哈尔滨学院学报 43 (01): 1–5.
- Liu, Junling 刘俊伶. 2013. „Zhuxuanlü gequ zai shehuizhuyi wenhua jianshe zhong de zuoyong“ 主旋律歌曲在社会主义文化建设中的作用 [Der Nutzen von Main-Melody-Liedern beim Aufbau des Sozialismus]. *Qiushi* 求实, Nr. 1: 290–91.
- Lu, Xinyu. 2011. „Government Subsidies, Market Socialism, and the “Public” Character of Chinese Television: The Transformation of Chongqing Satellite TV“. *Modern China* 37 (6): 661–71.

- Ma, Weijun. 2014. „Chinese Main Melody TV Drama: Hollywoodization and Ideological Persuasion“. *Television & New Media* 15 (6): 523–37.
- Mao, Zedong 毛泽东. 1942. „Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua“ 在延安文艺座谈会上的讲话 [Reden am Forum für Literatur und Kultur in Yan'an]. 1942.
<https://www.marxists.org/chinese/maozedong/marxist.org-chinese-mao-194205.htm>.
- Mei, Xiao. 2013. „The Banality of Singing Red: Secondary Production of Everyday Life in Chongqing's Red Culture Campaign“. *China Perspectives* 2013 (2013/4): 59–65.
- . 2017a. *Chongqing's Red Culture Campaign: Simulation and Its Social Implications*. London, New York: Routledge.
- . 2017b. „Why Chongqing's Red Culture Campaign Was not a Real Mass Campaign“. *International Journal of Politics, Culture, and Society* 30 (1): 63–81.
- Mitter, Rana. 2020. *China's Good War: How World War II is Shaping a New Nationalism*. Cambridge (Massachusetts), London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Mittler, Barbara. 2012. *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Asia Center Publications Program.
- . 2016. „Just beat it! Popular legacies of Cultural Revolution music“. In *Listening to China's Cultural Revolution*, 239–68. Springer.
- Monschein, Ylva. 2015. *Mythos Yimeng: eine chinesische Bergregion und ihre Entwicklung zum Erinnerungsraum*. Opera Sinologica 29. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Nora, Pierre. 2005. *Erinnerungsorte Frankreichs*. München: C.H.Beck.
- Propagandaabteilung der Stadt Chongqing 重庆市委宣传部. 2011. „Chongqing shi ,chang du jiang chuan' huodong ji Beijing xunhui yanchu - xuanchuan tigang“ 重庆市,唱读讲传‘活动及北京巡回演出 - 宣传提纲 [‘Singen Lesen Erzählen Verbreiten’-Tour der Stadt Chongqing in Beijing - Überblick über die Propaganda].

- Qian, Junxi. 2014. „From Performance to Politics? Constructing Public and Counterpublic in the Singing of Red Songs“. *European Journal of Cultural Studies* 17 (5): 602–28.
- Renmin Ribao 人民日报. 2015. „Ouge zhongguo meng changxiang zhongguo meng“ 讴歌中国梦 唱响中国梦 [Den Chinesischen Traum in Liedern loben, den Chinesischen Traum laut singen]. Renmin Ribao 人民日报. 27. Dezember 2015.
<http://politics.people.com.cn/n1/2015/1227/c1001-27980598.html>.
- Rosen, Stanley. 2012. „Film and Society in China - The Logic of the Market“. *A Companion to Chinese Cinema*, Zhang, Yingjin, ed., Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 197–217.
- Rudolph, Josh. 2014. „Minitrue: Hush Story on Xi’s Praise for Patriotic Bloggers“. China Digital Times (CDT). 17. Oktober 2014. <http://chinadigitaltimes.net/2014/10/minitrue-hush-story-xis-praise-patriotic-bloggers/>.
- Shambaugh, David. 2017. „China’s Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy“. *The China Journal* 57: 713–51.
- Shuhe Qingqing 沐河清清. 2018. „Liu Baitao zhuanji‘ zhi er: renmin li zou chu ge Bai xianzhang (xia pian)“ 《刘白涛传记》之二：人民里走出个白县长（下篇） [Biographie von Liu Baitao’ Teil 2: Aus dem Volk ist der Kreisleiter Bai hervorgetreten (zweites Kapitel)]. wphoto.net. 4. März 2018. <http://www.wphoto.net/qianbei/article/ts/show/articleid/15525/>.
- Steen, Andreas. 1996. *Der lange Marsch des Rock’n’Roll: Pop-und Rockmusik in der Volksrepublik China*. Münster: LIT Verlag.
- Strauss, Anselm L. 1987. *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1998. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. Übersetzt von Astrid Hildenbrand. München: Fink.
- Strauss, Anselm L., und Juliet M. Corbin. 1996. *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*. Übersetzt von Solveigh Niewiarra und Heiner Legewie. Weinheim: Beltz.

- Strübing, Jörg. 2014. *Grounded Theory - Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS.
- Tan, K Cohen, und Shuxin Cheng. 2020. „Sang Subculture in Post-Reform China“. *Global Media and China* 5 (1): 86–99.
- Trausch, Tim. 2019. „Die Popularisierung des Politischen und die Aktualisierung nationaler Mythen im Main-Melody-Film“. In *Politiken des Populären: Medien – Kultur – Wissenschaft*, herausgegeben von Ivo Ritzer und Harald Steinwender, 141–61. Neue Perspektiven der Medienästhetik. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Vansina, Jan. 2006. *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Wang, Dong 王东. 1998. „Shiwuda de liuge zhongda lilun chuangxin“ 十五大的六个重大理论创新 [Sechs bedeutende theoretische Innovationen des fünfzehnten Parteitags]. *Makesi Zhuyi Yanjiu 马克思主义研究*, Nr. 1: 1–8.
- Wang, Jianxin 王建新. 2012. „Xin shiqi xia zhuxuanlü gequ chuanguo de xin sikao“ 新时期下主旋律歌曲创作的新思考 [Neue Gedanken zum Schreiben von Main-Melody-Liedern in der neuen Zeit]. *Dazhong Wenyi 大众文艺*, Nr. 12: 25–26.
- Wang, Qian. 2012. „Red Songs and the Main Melody: Cultural Nationalism and Political Propaganda in Chinese Popular Music“. *Perfect Beat* 13 (2): 127–45.
- Wangyi Xinwen 网易新闻. 2013. „Zhongguo Honggehui‘ zao tingbo“ 《中国红歌会》遭停播 [Zhongguo Honggehui‘ erleidet Einstellung]. 27. Juli 2013.
https://baike.baidu.com/reference/5312544/6326vI5c0bFRljoKgtUx3dX39jZ3hW63XdDl16XJTqr6_98SIN05kkZOEcdSsxy-TKhZyUMA3_i9MNAhMRgd-lxXLcUHijGybzVsX8--m8FT.
- Wei, Wu. 2022. „A Cultural History of “Redness” in Chinese Civilisation“. *Monumenta Serica* 70 (1): 1–31.

- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne, und Jinke Cui. 2016a. „Wenhua dageming de jiyi zhanzheng - gongshi yu hejie”文化大革命的记憶戰場-共識與和解 [Das Schlachtfeld der Erinnerung an die Kulturrevolution - Konsens und Versöhnung]. *Ershiyi Shiji* 二十一世紀, Nr. 156: 29–41.
- . 2016b. „Whodunnit? Memory and politics before the 50th anniversary of the Cultural Revolution“. *The China Quarterly* 227: 734–51.
- Wen Wei Po. 2011. „Bo Xilai: ‚Changhong‘ bu shi huida wenige“ 薄熙來:「唱紅」不是回到文革 [Bo Xilai: ‚Rot Singen‘ ist keine Rückkehr zur Kulturrevolution]. Wen Wei Po. 1. Juli 2011. <http://news.wenweipo.com/2011/07/01/IN1107010056.htm>.
- Wu, Lingjin 吳頌今. 2009. „Zhongguo Honggehui - hongge jingdian 600 shou“ 中國紅歌匯——紅歌經典 600 首 [Chinesische Sammlung Roter Lieder - 600 klassische Rote Lieder]. Shanghai Shiji Chubanshe 上海世紀出版. 2009. <http://www.ydbook.com/sjcb/view.aspx?id=0202010000972973>.
- Xi, Jinping 習近平. 2013a. „Hongyang zhuxuanlü chuanbo zhengnengliang“ 弘揚主旋律 傳播正能量 [Main Melody fördern, positive Energie verbreiten]. *Dangjian* 黨建, Nr. 11: 1.
- . 2013b. „Shixian zhongguo meng bixu zou zhongguo daolu“ 實現中國夢必須走中國道路 [Um den Chinesischen Traum zu realisieren, muss der chinesische Weg gegangen werden]. *Dangjian* 黨建, Nr. 4: 4–5.
- . 2014. „Zai wenyi gongzuo zuotanhui shang de jianghua“ 在文藝工作座談會上的講話 [Rede auf der Konferenz für Literatur- und Kulturarbeit]. 15. Oktober 2014. http://www.xinhuanet.com//politics/2015-10/14/c_1116825558.htm.
- . 2017. „Guojia zhuxi Xi Jinping fabiao erlingyiqi nian xinnian heci“ 國家主席習近平發表二〇一七年新年賀詞 [Staatspräsident Xi Jinping hält die Neujahrsansprache für das Jahr 2017]. Dezember 31. http://www.xinhuanet.com/politics/2016-12/31/c_1120227034.htm.
- Xu, Xiaoming 徐曉鳴. 2011. „Xiandai jilupian zhong hongge zhuxuanlü de yunyong yaosu“ 現代紀錄片中紅色歌曲主旋律的運用要素 [Wichtigste Elemente der Verwendung von Leitmotiven Roter Lieder in Dokumentarfilmen der Gegenwart]. *Yingshi Zhizuo* 影視制作 17 (10): 68–70.

- Xue, Fan 薛范. 2002. „*Gechang fanyi tansuo yu shijian*“ 歌曲翻译探索与实践 [*Erforschung und Praxis der Übersetzung von Liedern*]. Wuhan: Hubei Jiaoyu Chubanshe 湖北教育出版社.
- Yang, Guobin. 2016. *The Red Guard Generation and Political Activism in China*. New York: Columbia University Press.
- Yang, Peidong, und Lijun Tang. 2018. „‘Positive Energy’: Hegemonic Intervention and Online Media Discourse in China’s Xi Jinping Era“. *China: An International Journal* 16 (1): 1–22.
- Yu, Hongmei. 2013. „Visual Spectacular, Revolutionary Epic, and Personal Voice: The Narration of History in Chinese Main Melody Films“. *Modern Chinese Literature and Culture* 25 (2): 166–218.
- Zhang, Wei 张维, und Ke Li 柯黎. 2009. „‘Zhongguo Honggehui’ weishenme zheyang hong“, 中国红歌会‘为什么这样红? [Warum ist ‚Chinas Rote Lieder Contest‘ so rot?]. *Renmin Yinyue* 人民音乐, Nr. 8: 19–21.
- Zhang, Yueran. 2020. „The Chongqing Model One Decade On“. *Made in China Journal* 5 (3): 31–39.
- Zhao, Yuezhi. 2012. „The Struggle for Socialism in China: The Bo Xilai Saga and Beyond“. *Monthly Review* 64 (5): 1–17.
- Zhou, Yun 周耘. 2012. „Hongge: teding shidai de lishi jiyi“ 红歌:特定时代的历史记忆 [Rote Lieder: Geschichtliche Erinnerung an eine bestimmte Ära]. *Huangzhong* 黄钟, Nr. 2: 26–32.