

Die *Quartette von Haydn und Mozart* sind bis jetzt nur in Auswahl von verschiedenen Quartettvereinigungen aufgenommen worden. Im Zusammenhang mit Mozart sei auf das *Amadeus-Quartett* aufmerksam gemacht. Von ihm sind bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft 6 Mozart-Quartette erschienen, zwei davon mit Haydn-Quartetten kombiniert, und zwar KV 465 und 575; KV 499 und 589; KV 458 mit Haydn op. 77 1; KV 421 mit Haydn Nr. 58. Im Vergleich mit den beiden oben genannten Quartetten hat das Amadeus-Quartett, ein „junges“ Quartett wie das der Koeckerts, einen besonders süßen, wienerischen Ton, ohne dadurch an Kernigkeit des Klanges einzubüßen. Der Amadeus-Klang dokumentiert sich außer bei Mozart besonders schön in Quartetten von Franz Schubert. Bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft erschienen bisher op. 29, op. 161 und das d-moll-Quartett „Der Tod und das Mädchen“. Das letztere gibt es bei der gleichen Firma auch vom Koeckert-Quartett. Wieder ein sehr interessanter Vergleich: die Koeckerts sehr dramatisch, kraftvoll, das Amadeus-Quartett besonders im Mittelsatz ungemein poetisch und zart, trotzdem von ganz konzentriertem Klang. Am Rande: Schuberts Forellenquintett findet der Liebhaber bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft in einer prachtvoll-virtuosen Aufnahme von den Koeckerts mit Adrian Aeschbacher am Klavier.

Aus der zeitgenössischen Musik sei auf die 6 Streichquartette von *Béla Bartók* hingewiesen. Sie sind in ganz vorzüglichen Aufnahmen durch das *Végh-Quartett* bei Elekrola zu finden. Die Véghs gelten als Spezialisten für diese Werke, deren Thematik und Rhythmik stark von ungarischen Volksliedern beeinflusst sind. Doch prägt Bartók dieses Volksgut auf ganz persönliche Art um und bringt vor allem die rhythmische Vielgestaltigkeit der ungarischen Musik in der meisterhaften Polyphonie seines Quartettsatzes eindringlich zur Geltung.

Eine Langspiellplatte der Deutschen Grammophon Gesellschaft bietet die Streichquartette von *Claude Debussy* und *Maurice Ravel* in Aufnahmen durch das *Loewenguth-Quartett*, Paris. Musikalisch wie klanglich erfüllt die Wiedergabe alle Ansprüche der Werke und ist mit Recht mit dem „Grand Prix du Disque 1956“ ausgezeichnet.

Willibald Götze

UMSCHAU

Das Musikleben in Rotchina

Die Kunst als Werkzeug der Revolution

Als Mao Tse-tung die neue Politik der „hundert Blumen“ eingeschlagen hatte, glaubten viele chinesische Künstler, daß damit auch die Zeit einer größeren Unabhängigkeit der Kunst von den politischen Forderungen der Partei gekommen sei. Die scheinbare Freiheit dauerte jedoch nur kurze Zeit. Bei der folgenden harten Abrechnung mit den aufrührerischen „rechten Intellektuellen“ wurden sie nachdrücklich darauf hingewiesen, daß noch immer die Kunst sich dem Primat der Politik zu beugen habe.

Von besonderer Bedeutung war in diesem Zusammenhang die Rede Chou Yangs vor der Chinesischen Schriftstellerunion vom Februar 1958, die in der

Folge von der gesamten rotchinesischen Presse nachgedruckt wurde und in der er hart mit dem *l'art pour l'art*-Standpunkt einiger chinesischer Künstler abrechnete. Mao Tse-tungs Ausführungen auf dem Yenaner Forum von 1942, führte er aus, seien noch immer die Grundlage der sozialistischen Kulturpolitik. Nach Mao Tse-tung hat die Politik den Primat über die Kunst. Er drückt dies offen aus: „Kunst und Literatur sind der Politik untergeordnet.“

Wird so die Kunst vom klassenkämpferischen Geschehen in der Gesellschaft, aus der sie wächst, bestimmt, so wird andererseits auch nicht verkannt, daß sie, gerade dann, wenn sie formal hochentwickelt ist, die Massen beeinflusst und damit auch mindestens indirekt auf die Politik einwirkt. Weltanschauung ist in kommunistischer Sicht immer ganzheit-

lich. Damit aber kann beispielsweise eine „feudalistische“ Musik im Zuhörer nur „feudalistische“ Gefühle erwecken und diese werden sich dann in allen Sphären politischen Geschehens ausdrücken. Eine „revolutionäre“ Musik wird andererseits so zu einer „revolutionären“ Grundhaltung beitragen. Damit ist die Kunst zum Mittel der Politik, oder, genauer, zum Mittel der Propaganda geworden. Die Aufgabe der Partei kann es danach nur sein, auf die Schaffung der ihr genehmen Musikform hinzuwirken und so „Kunst und Literatur zu einem konstruktiven Bestandteil der gesamten Revolutionsmaschinerie zu machen, sie als eine mächtige Waffe zu benutzen, mit der wir das Volk einigen und erziehen, den Feind niederschlagen und vernichten und dem Volk helfen, den Kampf gegen den Feind mit vereinten Herzen und Sinnen zu führen.“

Die Volksmusik

Die Grundlage einer „sozialistischen“, das heißt dem Volke dienenden, aus ihr kommenden und ihm verständlichen Musikform ist an erster Stelle das Volkslied. Mao Tse-tungs Ausführungen gaben, wie Wu Pin am 13. Mai 1958 in einem Artikel in der *Peking Review* ausführte, „den Musikern ... ein klareres Verständnis für das wesentliche Band, das zwischen der Volksdichtung und dem revolutionären Künstler besteht. Sie gaben auch im Hinblick auf die Bedürfnisse der revolutionären Kunst eine bestimmtere Hinrichtung auf das Studium der Volkslieder und der Volksdichtung.“

Freilich stieß man bei diesem „Studium der Volkslieder“ von Anfang an auf eine Schwierigkeit, die viele von ihnen für die Zwecke der Partei unbrauchbar erscheinen ließen. Die meisten Volkslieder, besonders die Südkinas, entbehren nach kommunistischer Ansicht des revolutionären Pathos. Ihre Weisen sind meist zu getragen, ihr Inhalt der „das unglückliche Los der Bauern unter der Feudalherrschaft“ beschreibt, ist nicht dazu angetan, Solda-

ten zur Hingabe ihres Lebens, Bauern und Arbeiter zur Aufbietung ihrer letzten Kräfte zum sozialistischen Aufbau anzuspornen.

Von Anfang an sahen sich deshalb die kommunistischen Kulturfunktionäre dazu gezwungen, eine Auswahl zu treffen. Um aber die Fiktion von der Vorherrschaft des Volkslieds aufrechterhalten zu können, mußte man besonders seit dem Krieg gegen Japan, als sich die Partei zum ersten Mal zur Herrin über größere Gebiete aufgeschwungen hatte, neue politische Hymnen als solche ausgeben. So ist heute der Begriff Volkslied in der kommunistischen Terminologie vieldeutig geworden. Es wird darunter ebenso das echte, wahrem Volksempfinden entsprungene Volkslied, wie auch das revolutionäre Kampflied und Propagandalied verstanden. Um überhaupt erst dessen Schaffung in genügender Zahl anzuregen und ihre Verbreitung zu betreiben, war 1942 das Yenaner Forum für Kunst und Literatur mit einberufen worden.

Als Vorbild für die politische Gattung des Volkslieds zählen dabei vor allem der „Marsch der Freiwilligen“ (ch'i lai) von Nieh Erh, der inzwischen zur Nationalhymne des rotchinesischen Reiches erklärt wurde, und die Werke Hsien Hsing-hais, besonders die „Kantate vom Gelben Fluß“. Beide Komponisten, die in verhältnismäßig jungen Jahren starben, sind die erklärten Lieblinge der Partei. Sie wurden zu Vorbildern aller Musiker und Komponisten Chinas erklärt, die sich an ihnen zu schulen haben. Aber schon ihr Beispiel zeigt, wie weit sich bereits das politische „Volkslied“ von den echten chinesischen Volksweisen entfernt hat. Sie benutzten zwar teilweise eingehende einfache Weisen, bearbeiteten auch zum größten Teil chinesische Themen, waren aber andererseits bereits stark von westlicher Musik beeinflusst, deren Harmonik und Instrumentation sie verwendeten.

Von den echten Volksweisen galt von Anfang an, aus ziemlich unerklärlichen Gründen heraus, der Yangko-Tanz als

die Volksmusik schlechthin. Ein Grund für diese Vorliebe mag vielleicht in der Tatsache liegen, daß die kommunistische Partei ihre ersten größeren Siege in Nordchina, der Hauptheimat des Tanzes erringen konnte. Ein weiterer mag sich aus seiner Art ergeben, aus der einfachen Schrittfolge und der für chinesische Beispiele aufreizenden Rhythmik und einfachen Tonfolge, die ihn für Massenaufführungen im kommunistischen Stil äußerst geeignet erscheinen läßt.

Der Yangko-Tanz kommt in über dreißig Varianten vor. „Die Grundbewegung, die all seinen vielen Varianten gemeinsam ist, besteht aus leicht stampfenden Schritten, die von einem charakteristischen Schwingen der Arme und des Oberkörpers begleitet werden. Es handelt sich dabei ziemlich sicher um eine Nachahmung des Pflanzens. Oft zur Musik von Trommeln getanzt, wird der Yangko-Tanz im allgemeinen von einer langen Reihe junger Männer und Frauen vorgeführt, die sich in einem schlangenähnlichen Muster bewegen und nach einem einfachen zwei-vier-Rhythmus vor- und zurückgleiten.“

Dieser Tanz ist heute zu einem Symbol der roten Herrschaft über das Reich der Mitte geworden. Es ist kein Aufmarsch, keine Versammlung denkbar, bei der nicht Yangko-Truppen, meist aus Studenten und Arbeitern bestehend, die wartenden Massen unterhalten und anfeuern. Selbst die neue Opern- und Konzertmusik kann nicht ohne Anleihen bei ihm auskommen. Der Yangko gilt nach offizieller Ansicht als Zeichen der Verbundenheit der werktätigen Schichten der Bauern- und Arbeiterschaft miteinander und als Sinnbild ihrer neuen Herrschaft über die Nation.

Nachdem sich das neue Regime gefestigt hatte, konnte man es sich erlauben, auch auf dem Gebiet der Volksliedkunst die Zügel lockerer zu lassen und der echten Volksmusik, wie sie sich beim Han-Volk, dem eigentlichen Staatsträger Chinas, und bei seinen vielen nationalen Minderheiten in großem Reichtum herangebildet und seit Jahrhunder-

ten erhalten hatte, weiten Raum zu lassen. Nun konnte man sich entsprechend den Weisungen Mao Tse-tungs daranmachen, die Schätze in Ruhe zu sammeln und gemäß den politischen Erfordernissen der neuen Gesellschaft zu sichten. Noch immer gehörte die Vorliebe der Partei den neuen „Volksliedern“. Eine Analyse der verschiedenen inzwischen veranstalteten sogenannten „Nationalen Sing- und Tanzfestivals“ zeigt dies ganz deutlich. Aber man sah sich vor allem seit dem Beginn des Korea-Krieges genötigt, die patriotischen Instinkte der Chinesen zu wecken und auszunutzen. Das Regime wollte sich als einziger Repräsentant der Nation beweisen. Daneben dürfte auch das Werben um die Freundschaft der Nationalitäten des weiten Reiches einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt haben. Um ihnen zu beweisen, daß die historische Politik der Hanisierung endgültig beendet sei, und um sich auch als Hüter ihrer Belange hinzustellen und sie die nationale Unabhängigkeit vergessen zu machen, mußte die kommunistische Regierung Chinas den kulturellen Interessen und Traditionen dieser Nationalitäten verstärkte Aufmerksamkeit zuwenden. Auch spielte wohl das außenpolitische Ziel eine Rolle: Man wollte als Vertreter des „ewigen Chinas“ anerkannt werden.

Die erste Folge davon war eine ausgedehnte Tätigkeit des Sammelns auf dem Gebiet der Volksmusik. 1954 wurde an der Zentralen Musikhochschule in Peking ein Institut für nationale Musik eingerichtet, das Gruppen von Fachleuten über das ganze Land aussandte. Bis Ende 1956 hatten diese Gruppen über 30000 Volkslieder der verschiedenen Völkerschaften gesammelt und teilweise zum ersten Mal schriftlich fixiert oder auf Tonband festgehalten.

Eine solche Sammlung war in der chinesischen Musikgeschichte und wohl in der gesamten Geschichte der Welt einmalig. Freilich hatten die Institute der staatlichen Musikhochschulen dabei Vorteile, wie sie vor ihnen noch niemand gehabt hatte. Alle privaten Samm-

ler öffneten „spontan“ ihre Sammlungen und machten der Regierung oft wertvollste, längst verschollen geglaubte Liederhandschriften zum Geschenk. Dank eines gut ausgestatteten Fonds konnten es sich die Institute auch erlauben, Straßensänger und oft letzte Repräsentanten aussterbender Volksliederarten auch aus den entferntesten Landstrichen herbeizuholen und große Bibliotheken und Tonbandaufnahmen anzulegen.

Die Verarbeitung der gesammelten Schätze wird noch Jahre erfordern. Immerhin haben sie den chinesischen Komponisten eine unschätzbare Quelle zur Verfügung gestellt. Es ist so kein Wunder, daß das Volkslied heute in der chinesischen Musik dominiert. Opern, ja selbst die Konzertmusik, nicht zum wenigsten aber die Propagandalieder, zehren von dieser Nahrung.

Die Bewegung gegen die Rechts Elemente und die Ausrichtungskampagne nach dem Ende der Periode der „hundert Blumen“ rückten die nie aufgebene ideologische Verarbeitung der Lieder wieder in den Vordergrund. Der Allchinesische Schriftsteller- und Künstlerverband sandte den größten Teil seiner Mitglieder verschieden lang in die Fabriken oder Kollektive. Das Ziel war die völlige menschliche Umgestaltung der oft noch unter „feudalistischen“ oder gar westlichen Aspekten erzogenen Künstler. Der *Part-pour-l'art*-Standpunkt, der heimliche Auferstehung gefeiert hatte, sollte rücksichtslos ausgerottet werden.

Gleichzeitig hatte man auch ein Sofortziel mit dieser Künstlerverschickung im großen Ausmaß. Die Musiker und Komponisten sollten überall Volkschöre gründen, in denen die neuen politischen „Volkslieder“ den Massen beigebracht werden sollten. Die Provinz Honan allein meldete nach kurzer Zeit als Erfolg dieser Aktion die Gründung von mehr als 30000 Dorfchören. Peking brüstete sich gleichzeitig damit, daß die meisten Straßenkomitees bereits ihre Chöre haben.

Diese Chöre erlebten ihre Feuertaufe,

als das Peking Volkskunsthhaus zur Feier des 1. Mai 1958 einen Wettbewerb veranstaltete und Preise für die Stadt oder den Bezirk und Stadtteil ausschrieb, der am schnellsten und mit der größten Zahl die von ihm verbreiteten Propagandalieder beherrschte. In einem Massenaufgebot an Singstunden wurden die erwarteten Zahlen weit in den Schatten gestellt.

Die gesamte Presse begann dieser Bewegung breiten Raum zu widmen. Die amtliche *Jenmin Jihpao* (Volksblatt) bringt seit Mai 1958 jeden Donnerstag eine Spalte „Das Lied der Woche“. Die *Kirin Jihpao* und *Schensi Jihpao* schlossen sich mit einer Rubrik „Gedichte und Lieder vom Lande“ an. Heute bringt jede größere Zeitung regelmäßig die neuesten und offiziell anerkannten Ergüsse der kommunistischen „Volksliedkunst“. Radio Peking schließlich bringt jeden Abend zwischen 8.25 und 8.30 Uhr das „Lied der Woche“, das rein nach politischen Gesichtspunkten ausgesucht ist und bis zum Ende der Woche über die Chöre der Kollektive und Straßenkomitees auch vom letzten Bauern in den entferntesten Winkeln des Landes auswendig gekonnt wird. „China singt wie kein zweites Land der Erde“, rühmt sich die rotchinesische Presse nicht zu unrecht.

Über den Inhalt dieser Lieder geben am besten einige wahllos herausgegriffene Titel der zum 1. Mai und zum Nationalfeiertag 1958 herausgegebenen Lieder Auskunft: „Der Sozialismus ist gut“, „Holt England ein“, „Laßt laut uns singen den Ruhm unserer Siege“, „Unsere rote Fahne ist eine Fahne des Kampfes“. Die augenblicklichen politischen Bedürfnisse, der „große Sprung vorwärts“ in Wirtschaft und Industrie, der Kampf um Formosa und die Errichtung von Volkskommunen bestimmen die Themenwahl. Dabei greift man selbst auf ausländische Lieder zurück. Radio Peking brachte so zur Zeit der amerikanischen Landung im Libanon als „Lied der Woche“ *Ilalma'arakah* des arabischen Komponisten Mohammed Ali Almuji, um die antiamerikanischen

und proarabischen Wogen hochzupeitschen. Die Melodien dieser Massenlieder sind größtenteils von Volksliedern übernommen oder aus Umarbeitung entstanden. Man kann so auf Bekanntes zurückgreifen, und der neue Propagandainhalt geht den Massen leichter ein.

Eine Schlappe scheinen jedoch auch die roten Herren Pekings schon erlitten zu haben: die neuen „Volkslieder“ scheinen unter dem Volk nicht das Echo gefunden und das revolutionäre Pathos hervorgerufen zu haben, wie man es sich gedacht hatte. Die Schuld daran gibt man jedoch nicht etwa der falschen Politisierung der Musik, sondern man sucht die Sündenböcke unter den Musikern und Komponisten, deren Aufgabe die ideologische Umarbeitung der Volksmusik war.

Die westliche Musik

Der westlichen Musik scheint anfänglich die ganze Abneigung der Kommunisten gegolten zu haben. Da sie aus dem Bereich des Kapitalismus kam, konnte sie nur reaktionär und daher für die Massen verheerend sein. Dem kommunistischen Denken ist eine klassenlose Musik, die sich Selbstzweck sein will, ein völlig unvorstellbarer Gedanke. Dazu war in China selbst die westliche Musik nur in den Hafenstädten des Ostens verbreitet und auch dort nur zum Vergnügen der größtenteils westlich gebildeten Oberschichten, die aber schon an sich den Kommunisten verdächtig waren. Damit aber schien ihre Behauptung von der verheerenden Wirkung der westlichen Musik gerechtfertigt.

Bei dieser Einstellung ist die Verwunderung begreiflich, die nach Augenzeugen die einfachen Funktionäre erfaßte, als die ersten Orchester aus der Sowjetunion gerade mit Produkten der „dekadenten“ westlichen Musik aufwarteten. Man erlaubte deshalb westliche Musik wieder, mehr aus Höflichkeit gegenüber den sowjetischen Fachleuten, Technikern und Ausbildnern, die nun China zu bearbeiten begannen, denn aus

wirklicher Überzeugung. Dann aber kam das Drängen der chinesischen Musiker hinzu, die sich von der westlichen Musikein Heilmittel für einige der schlimmsten Leiden erwarteten, an denen die nationale Musik krankt. Man erkannte deshalb die westliche Musik mit starken Vorbehalten an, lobte auch einzelne Musiker, die sich hervortaten und dadurch das nationale Prestige hoben, wie z. B. Son Fu-tsang, der 1955 beim Internationalen Chopin-Wettstreit den 3. Preis errang, oder Liu Shih-kan, der sich ein Jahr darauf ebenfalls den 3. Platz beim Liszt-Wettbewerb in Budapest und der 1958, mit nur 18 Jahren, beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau den zweiten belegen konnte. Der offizielle Beifall war zwar laut, aber ließ doch die enthusiastische Wärme vermissen, mit der neue Erfolge auf dem Gebiet der Volksmusik begrüßt werden.

Erst 1956 wurde mit „La Traviata“ das erste größere Werk westlicher Musik aufgeführt. Vorangegangen waren Konzerte in Peking und Shanghai, bei denen sich Mozart, Schubert und Tschaikowsky besonderer Beliebtheit erfreuten. Tanzabende der 1954 gegründeten Peking-Tanzschule und Konzerte vornehmlich des Orchesters der Zentralen Peking-Experimentieroper sowie die erwähnte Inszenierung der „Madame Butterfly“ folgten.

Die Kritik rügte ständig die mangelnde Erfahrung der chinesischen Künstler mit westlicher Musik und Oper, die besonders bei dieser zu lächerlich wirkenden Anleihen bei den Ausdrucksformen der Peking-Oper führte. Man nimmt deshalb auch jede mögliche Gelegenheit wahr, von ausländischen Truppen und Künstlern zu lernen. Die Karten zu solchen Veranstaltungen, von denen die großen Städte bereits eine große Zahl erlebten, werden zentral verteilt. Die Künstler werden gebeten, anschließend mit chinesischen Musikern und Komponisten zu diskutieren, wenn möglich sogar mit ihnen zusammenzuarbeiten. Besonders sowjetische Künstler sind aus Gründen der Optik gern gesehen. So

spielte David Oistrach mit einem chinesischen Orchester. Beim Besuch des Moskauer Stanislavsky- und Nemirovitsch-Dantschenko-Theaters wurden Arbeitsgruppen für die verschiedenen Gebiete der Theaterwissenschaft gegründet, und Dirigent Slawensky übte mit chinesischen Orchestern mehrere Stücke ein. Dennoch wurde erst vor kurzem von einem der offiziellen Kritiker darauf hingewiesen, daß sich noch immer viele Künstler nicht von überlieferten Vorstellungen freizumachen verstünden, ein Mangel, der bei der Kürze der Zeit – die westliche Musik hat erst vor ungefähr 38 Jahren Eingang gefunden – leicht verständlich ist.

Die neue Musik

Neben der Volksmusik gilt die ganze Liebe der kommunistischen Machthaber der Schaffung einer neuen Musik, die dem Denken und Fühlen der sozialistischen Gesellschaft Ausdruck zu verleihen imstande ist. Die Diskussion über die Form dieser Musik wurde besonders seit dem Musikfestival vor drei Jahren wieder angeregt.

Ist so das ideologische Ziel gesteckt, so ist man sich im großen und ganzen auch über den Weg einig, der dahin führt. Da die neue Gesellschaft durch die Herrschaft der werktätigen Massen, mindestens nach kommunistischer Ansicht, gekennzeichnet ist, muß die sozialistische Musik auch diesen Massen verständlich sein. Sie muß aus Formen hervorgehen, die ihnen verständlich sind, nämlich der Volksmusik und der klassischen Musik. Diese müssen mit einem neuen Inhalt angefüllt werden, wobei die propagandistisch umgearbeiteten Volkslieder die Richtung angeben.

Um aber eine Musik für die Massen schaffen zu können, muß man erst die Fehler der nationalen Musik beseitigen, die Ho Lu-ting in einem Artikel in *China Reconstructs* (Dez. 1956) aufzählt: „Wir haben noch immer kein Gebäude der Musiktheorie und kein stabiles Erziehungssystem zur Heranbildung von Komponisten und Musikern.

Auch unser System der Notensetzung ist noch ungenau“. Diese Mängel können aber schon im Hinblick auf die internationale Struktur der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft durch die Schaffung einer eigenen Musiktheorie nicht beseitigt werden. Wie bei der Schriftreform aus praktischen Gründen die Übernahme der meistgebrauchten Schrift, der lateinischen, eingeführt wird, so sollen auch in der Musik die fehlenden Teile aus der westlichen Musik übernommen werden. Das aber ist wiederum nicht möglich ohne eine Anpassung der beiden Musikformen aneinander. Die neue Musik wird also in irgendeiner Form das Ergebnis einer Synthese zwischen chinesischer und westlicher Musik sein.

Damit ist dem Experiment weiter Spielraum gegeben. Dazu kommt noch, daß man die europäischen Instrumente ihrer größeren Tonskala wegen den traditionellen einheimischen gegenüber für überlegen hält, auf diese jedoch der billigeren Herstellung und einfacheren Handhabung wegen nicht verzichten zu können glaubt. China stellt heute schon Geigen, Violincellos, Flügel, Saxophone und andere westliche Instrumente her, aber noch immer herrschen die überkommenen Instrumente vor.

Die Experimentierfreude hat, ange-regt durch die Vielzahl der Instrumente, absonderliche Blüten getrieben. Man hat nicht nur klassische Stücke mit europäischen, sondern auch europäische mit einheimischen Instrumenten zu spielen versucht. Schließlich wurden auch einige Erfolge mit Orchestern errungen, die beide Arten von Instrumenten nebeneinander verwenden. Dabei wirkt sich freilich, wie überall, hindernd aus, daß die einheimischen Instrumente noch nicht genormt sind.

Auch sonst vermischen sich beide Musiksysteme auf die mannigfaltigsten Weisen. In der 1945 uraufgeführten Oper „Das weißhaarige Mädchen“, die vielleicht den bald erreichten aber noch nicht übertroffenen Höhepunkt des neuen Musikschaffens darstellt, wurde von den Komponisten Chang Lu und Ma

ko zwar Musik im traditionellen chinesischen Stil, unter starker Benutzung von Volksliedern, verwendet, jedoch unter Einführung des westlichen Leitmotivs, der Harmonisierung, des Kontrapunkts, einer Reihe westlicher Instrumente, sowie, besonders gegen Schluß, einer in der alten chinesischen Oper unbekannten schnellen Folge von Duetts, Trios, Chören und Soli. Das Musikertrio Lo Tsung-hsien, Chao Ming-li und Chin Cheng-pin baute die Musik zu der zweiten bekannten Oper „Lied aus dem Grasland“ fast völlig aus Themen tibetanscher Volkslieder auf, wozu Komponisten und Schauspieler längere Zeit nach Tibet geschickt wurden, verwendeten jedoch das Rezitativ in Form von Volksliedern.

Nicht immer scheint jedoch eine harmonische Verbindung der beiden Systeme geglückt zu sein. So schrieb z. B. der Komponist Chang Shao-hu in einer Kritik zu dem im April 1958 uraufgeführten ersten chinesischen ballet d'action, daß sich mindestens die Verwendung einiger westlicher Instrumente als störend erwiesen habe. Resignierend stellte ein anderer Kritiker nach einem der Musikfestivals fest: „Die alte Musik ist noch immer der beste Teil unserer Musikkultur.“ Tatsächlich erreicht die Masse der seit 1945 aufgeführten Opern bei weitem nicht die beiden oben erwähnten. Stellen diese schon zweifelsfrei noch nicht ein Endergebnis der Entwicklung dar, so sind jene noch nicht einmal auf dem Weg zu einer sinnvollen Synthese.

Im Inhalt herrscht hier wie überall, ja mehr noch, da es sich um die eigentlich sozialistische Musik handeln soll, der propagandistische Zweck. Das „Lied aus dem Grasland“ behandelt so die Liebe eines tibetanschen Romeo- und Julia-Paares, die solange nicht zusammenkommen können, als Agenten der Kuomintang und die Großgrundbesitzer die beiden Stämme, denen sie angehören, gegeneinander aufwiegeln. Erst der Einmarsch der Roten Armee bringt für beide, wie für ihre Stämme, das glückliche Ende. Bei anderen Stücken, wie

„Lied der Jugend“, „Weibliche Guerrillas“, „Zwei Geschwister machen das Odland fruchtbar“ und „Das Minggräber-Reservoir“ sprechen die Titel für sich selbst.

Ausblick

Ohne Zweifel hat China den Anschluß an die internationale Musikentwicklung noch nicht gefunden. Es ist eine gewaltige Synthese zweier Systeme im Gange, deren Ende noch nicht abzusehen ist.

Trotz seiner langen Abgeschlossenheit mangelt es China dafür nicht an Beispielen. Jahrhundertlang kamen Lieder mit buddhistischen Mönchen über den Himalaya, mit Seidenkarawanen über die Wüste im Westen. Der hohe Stand der Musik der Tang-Zeit wäre ohne fremde Einflüsse überhaupt nicht denkbar. Viele Instrumente, die man heute als typisch chinesisch hinzunehmen geneigt ist, kamen aus dem „Westen“, wie noch heute ihre Namen zeigen, die Pipa zum Beispiel, eine Ballongitarre, die Huchin, eine zweiseitige Fiedel, oder auch das Sona, ein Horn. Ja, man kann sagen, daß das chinesische Musikleben in dem Augenblick zu erstarren begann, als diese Einflüsse ihr Ende fanden.

In einem aber ist die heutige Epoche einmalig. Die heutige Musikentwicklung wird entsprechend politischen Notwendigkeiten gelenkt. Ganze Gebiete sind deshalb von Anfang an dem chinesischen Musiker verschlossen, alles das nämlich, was man gemeinhin mit der Bezeichnung „moderne Musik“ zu belegen pflegt. Darin liegt die Gefahr einer neuen Erstarrung, die man schon heute manchmal wahrzunehmen glaubt. All die Sammlungen und Neuherausgaben alter Lieder, Opern und Instrumente scheinen hin und wieder einen leicht musealen Charakter zu haben. Ob es den Kommunisten wirklich gelingen wird über ihren eigenen Schatten zu springen und ihren Beitrag zu einer wirklich neuen Kultur zu leisten, muß erst noch die Zukunft zeigen.

Rainer Reinhart