

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 3 - World Music](#), 80 - 100

ROCKMUSIK IN DER VR CHINA

Der Traum von der «TANG DYNASTY», oder: Über die Anziehungskraft der Ehrlichkeit

Andreas Steen, Deutschland/Berlin

Trotz der sich in Millionenhöhe bewegenden Verkaufszahlen von LPs chinesischer Rockbands aus Taiwan, Hongkong und der VR China in ganz Südostasien, ist diese Musik im Westen immer noch nahezu unbekannt [\[1\]](#). Hierfür gibt es sicherlich mehrere Gründe, und einer der wichtigsten wäre wohl der, daß Rockmusik in erster Linie ein westliches Produkt ist und in alle Länder der Welt importiert wird - und nicht umgekehrt. Verglichen mit den Rock- und Popinnovationen des Westens klingen diese oftmals dem Westen nachgeefferten Produktionen für unsere Ohren denn auch eher rückständig, unperfekt oder einfach «fremd» und «irgendwie anders». Wieso nun, und das ist hier die Frage, spricht westliche Rockmusik überhaupt die Jugend in Asien, insbesondere in der VR China an und erfreut sich seit ca. zehn Jahren einer immer größeren Beliebtheit? Bezogen auf den Musikgeschmack sagte Simon Frith:

«Unser musikalischer Geschmack ist etwas Rätselhaftes. Manche Platten und Künstler kommen bei uns an, andere nicht - das wissen wir, ohne daß wir es erklären können. Die Konventionen wurden von jemand anderem geschaffen - sie sind ganz klar gesellschaftlich und liegen, ebenfalls eindeutig, außerhalb von uns.» [\[2\]](#)

Ein Blick auf die sozialen, ökonomischen und wirtschaftlichen Veränderungen der VR China innerhalb der letzten 15 Jahre genügt, um festzustellen, daß, allgemein gesprochen, diese Aussage durchaus auf die Volksrepublik übertragen werden kann. Wie nun sah die Entwicklung des Musikgeschmacks, die die Voraussetzung für das Entstehen dieses bis dato im Reich der Mitte unbekanntes Musikgenres ist, im Detail bzw. auch in der Praxis aus? Obwohl diese Frage hier schon aufgrund des nur spärlich vorhandenen Quellenmaterials unmöglich erschöpfend behandelt werden kann, möchte ich den Versuch wagen, diesen Prozeß anhand der Entwicklung einer Rockgruppe aus Beijing exemplarisch darzustellen. Eingeleitet durch einen historischen Überblick, der die politischen Probleme deutlich werden läßt, werde ich den, durch die Öffnung zum Westen hervorgerufenen kreativen Prozeß, d.h. die Entwicklung vom mehr oder weniger passiven Hören zum aktiven und eigenen Musizieren an dem Beispiel der Gruppe *Tang Dynasty* aufzeigen. Beginnend mit der Gründung der Band, ihrer Einstellung zur Rockmusik und den daraus resultierenden Zielen, bis hin zu dem letztendlich entstandenen Produkt, der ersten LP, entsteht hier ein Bild, das dann die Frage zu beantworten hilft, inwieweit westliche Rockmusik in der VR China transformiert wird und wo die signifikanten chinesischen Konstituenten in der dort produzierten Musik zu finden sind bzw. noch zu finden sein werden.

Zur Geschichte der Rockmusik in der VR China

Die Ursprünge chinesischer Schlager- und Unterhaltungsmusik lassen sich bis in das damals von ausländischen Mächten besetzte Shanghai der 20er und 30er Jahre zurückverfolgen. Diese von den Kommunisten als dekadent und korrumpierend empfundene Kultur verschwand mit der Gründung der VR China am 1.10. 1949 und konnte in den nun folgenden drei Jahrzehnten erfolgreich aus dem Reich der Mitte verbannt werden. Während dieser Zeit hielt die Partei an den 1942 von Mao Zedong formulierten Richtlinien für Kunst- und Kulturschaffende fest. In diesem Zusammenhang sind drei Punkte von Bedeutung, die auch heute noch relevant sind: 1. Literatur und Kunst haben der Politik sowie den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen. 2. Künstler und Schriftsteller sollten sich mit den Massen verbinden. 3. Aufgabe von Literatur und Kunst ist die Erziehung des Volkes in der sozialistischen Ideologie sowie die Vermittlung von kommunistischen Idealen [3]. Im Anschluß an die Kulturrevolution (1966-76), die wohl als der Höhepunkt hinsichtlich der Einhaltung dieser Ideale angesehen werden kann, kam es jedoch zu entscheidenden politischen, wirtschaftlichen und somit auch sozialen Veränderungen, die ein Festhalten an dieser Art von Kulturpolitik immer schwerer werden ließen.

Mit der Öffnungspolitik Deng Xiaopings und dem Kontakt zum Westen wurden neben ausländischen Firmen, Touristen und diversen Produkten (z.B. Radiorecorder aus Japan) auch die, von der Partei unerwünschten Dinge der kapitalistischen Welt importiert. Westliche Unternehmer, Touristen, Arbeiter, Studenten und auch aus dem Ausland zurückkehrende Chinesen brachten Filme, Videos, Magazine, Bücher und eben auch Musik mit, die auf ein, durch zehn Jahre der permanenten Revolution, die eigenen Emotionen unterdrückendes Publikum stießen.

Letzteres, gewöhnt an Revolutionsopern und -lieder, nahm die Schnulzen und Schmachtfetzen (mimi zhiyin) aus Taiwan und Hongkong und später auch Vergleichbares aus den westlichen Ländern begeistert auf. Dieses war zunächst natürlich nur im «Untergrund» möglich, denn die Partei wies immer wieder auf die, mit dieser Musik einhergehenden Gefahren hin. Bereits Anfang der 80er Jahre jedoch wurde in der VR China «gesunde» Schlagermusik produziert. Diese ersten offiziellen Schlager, z.B. von Li Guyi und Zhu Fengbo, entsprachen textlich zwar eher dem Revolutionslied, waren aber durch ihren Schlagercharakter als Konkurrenz zur «dekadenten und pornographischen» Impodmusik gedacht. Auch wenn die Popmusik in den diversen Kampagnen der 80er Jahre neben anderen Produkten immer wieder in das Fegefeuer der Kritik geriet, wurde sie, sich dabei am westlichen Vorbild orientierend, gleichzeitig quasi «sinisiert» und zunehmend als leicht zu verbreitendes Propagandamedium in den Dienst der Partei gestellt. Eine derartige Funktionalisierung war bei diesem Musikstil nicht schwer zu erreichen, denn im allgemeinen zeichnet er sich durch eine Trennung von Interpret, Texter und Komponist aus, d.h. vom Staat engagierte Komponisten schreiben Text und Musik, die dann von künstlerisch geeigneten SängerInnen vorgetragen werden.

Parallel zu dieser Entwicklung entstand im Norden Chinas ein Musikstil mit dem Namen «Nord-West-Wind» (Xibei feng), der westliche Pop- und Rockelemente mit der rhythmisch betonten Volksmusik Nordchinas kombinierte. Hier nun wurde die vorab erwähnte Trennung aufgehoben und Komponist und Interpret verschmolzen zu einer Person. Die nun zu nennende und möglicherweise in ganz China bekannteste Komposition ist das Stück «Ich besitze gar nichts» (Yi wu suo you) von Cui Jian, welches am 5.9.1986 auf einer Konzertveranstaltung in der Halle der Arbeiter in Beijing erstmals aufgeführt wurde und sozusagen den Anfang der Rockmusik in China darstellt.

Andrew Jones beschreibt dieses Ereignis und seine Folgen mit den Worten:

«At first the crowd - accustomed to sitting woodenly through the well-manicured recitals of politically correct pop songs - was reduced to stunned silence. Cui Jian was hopping around the stage in tattered Peoples Liberation Army (PLA) khakis, fixing the audience with intense glare, singing things that everyone had always wanted to say but thought they couldn't. Within minutes, people were cheering wildly and defying the security guards to dance on their seats. Within days, bootleg tapes of the performance were circulating all over China. Within months, Cui Jian had been attacked as agent of 'bourgeois liberalization' and banned from recording, appearing on TV, or openly performing to audiences in China» [4]

Die Musik von Cui Jian und seiner Band, den Honking Donkeys (Dajiaolü) (später ADO), stand in krassem Gegensatz zu den überall im Lande erklingenden Discobands und -sängerInnen seiner Zeit, Waren letztere fast ausnahmslos Autodidakten auf ihrem Gebiet, so konnte dieser neue Typ Musiker auf eine klassische Ausbildung an einem Musikkonservatorium zurückblicken. Demnach ist auch der von Orville Schell angestellte Vergleich, nämlich «das Hören der Musik von Cui Jian ist nach all den Discobands im Lande gleichzusetzten mit dem Hören von Bach nach Barry Manilow» durchaus angebracht [5]. Die hier entstandene Synthese einer, durch chinesische traditionelle Musikinstrumente ergänzten Rockmusik wurde jedoch, so innovativ sie auch war, von offizieller Seite ignoriert, so daß die Band darauf angewiesen war, auf Parties und gelegentlich in ausländischen Hotels zu spielen, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.

War Cui Jian auch der erste, der 1989 eine derartige LP in der VR China aufnehmen und Rockmusik in der Form offiziell und öffentlich vortragen konnte, so blieb er jedoch keineswegs der einzige, der sich enthusiastisch mit diesem Thema auseinandersetzte. Er war Teil einer zunächst recht kleinen Gruppe von 20 bis 30 Freunden, die mit Beginn der 80er Jahre anfangen, sich mit Rockmusik zu beschäftigen. Sie liehen Kassetten von ausländischen Studenten und Freunden aus und tauchten so in eine vollkommen neue, andere und unbekannte Welt ein. Beatles, Rolling Stones, Santana, Bob Marley, the Clash, the Police, Jazz und Heavy Metal - alles wurde zunächst gehört, auf eigene Kassetten kopiert und später nachgespielt. Auch einige Mitglieder von *Tang Dynasty* sammelten hier bereits ihre ersten Erfahrungen.

Knapp 10 Jahre später hatte diese Band dann etwas produziert, was Xue Ji in dem Kapitel über die Rockgruppe Tang Dynasty seines 1993 in Beijing veröffentlichten Buches *Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen -Katalog der chinesischen Rockmusik* [6] mit den folgenden Worten beschreibt:

«Das erste Mal hörte ich 'Tang-Dynasty' im Hause von Lao Ge. zu dem Zeitpunkt hatte 'Tang Dynasty' noch nicht ihre erste LP veröffentlicht. Ich erinnere mich noch, wie wir die Stücke 'Jiu Pai' (Neun-Viertel Takt), 'Taiyang' (Die Sonne) und 'Guoii Ge' (Die Internationale) hörten, und mein Herzschlag dabei vollständig von dem Rhythmus der Musik kontrolliert wurde. Mein Blut folgte dem verrückten Geschrei von Ding Wu, so als ob Ebbe und Flut aufeinanderstoßen würden. Lao Ge hatte bereits die Kasette einer anderen Band eingelegt, aber mir war es immer noch nicht möglich, den Eindruck des von 'Tang Dynasty' verübten Überfalls abzuschütteln. So saß ich da, starrte vor mich hin und dachte, daß ich diese Kerle unbedingt so schnell wie möglich treffen muß.»

Nach Aussagen der taiwanesischen Plattenfirma «Rock Records & Tapes» sind von der ersten LP «Tang Dynasty» allein in der VR China inzwischen 700.000 legitime Kopien und ca. 1,3 Mio. «pirate copies» verkauft worden. Hinzu kommt das unerlaubte Kopieren der erfolgreichsten Stücke auf widerrechtlich in Umlauf gebrachte «Greatest Hits»-Tapes, an denen natürlich weder die Plattenfirma noch die Musiker verdienen [7].

Um diesen Erfolg verstehen und die Entwicklung der Gruppe wie auch ihrer Musik bis hin zu ihrer ersten LP nachvollziehen zu können, möchte ich nun zunächst auf ihren Werdegang eingehen.

-TANG DYNASTY-

Ding Wu, heute Sänger und Rhythmusgitarrist der Band, wurde am 30.12.1962 in Beijing geboren. Nachdem sein Vater, ein politischer Kommissar der Luftwaffe, in den Wirren der Kulturrevolution aufs Land geschickt wurde, verbrachte er einen Großteil seiner Jugend in Chinas nördlicher Provinz Heilongjiang [8]. 1972 kam er zurück nach Beijing und wurde aufgrund seiner künstlerischen Talente in der Industrial Arts Academy eingeschrieben. Nach dem Abschluß arbeitete er für ein Jahr an einer Hochschule in Beijing und kam hier zum ersten Mal mit westlicher Rockmusik, z.B. den «Beatles», «Rolling Stones», «Simon and Garfunkel» und John Denver in Berührung. 1981 kaufte er seine erste chinesische E-Gitarre, die er jedoch schon bald gegen eine geliehene «Les Paul» Kopie austauschte. 1984 stieg er in die Gruppe Stehaufmännchen (Budaoweng), Beijings erste Rockband, ein. Die Gruppe löste sich bereits nach einem Jahr aufgrund divergierender Musikinteressen auf. Erst zwei Jahre später trat er der gerade formierten und immer noch existierenden Gruppe *Schwarzer Panter* (Hei Bao) bei. Seiner Vorliebe für Heavy Metal (zhongjinshu yinyue) in der Band jedoch nicht nachkommen könnend, verließ er die Gruppe nach einem Jahr. In dieser Zeit lernte er Zhang Ju, den heutigen Bassisten der Band, kennen. Dieser, 1970 in Beijing geboren und auch aufgewachsen, ist das jüngste von drei Kindern einer aus der Provinz Hunan zugewanderten Familie. Aufgewachsen in der Umgebung eines Tanz- und Musikensembles wurde seine Vorliebe für den Zehnkampf schon bald von der Musik abgelöst. Im Alter von 14 Jahren begann er mit dem Gitarrespielen und zwei Jahre später mit dem Baß. Die erfolglose Jobsuche nach dem Schulabschluß und das Herumhängen in den wenigen Musikertreffs der Stadt bestärkten seinen Wunsch, Musiker zu werden. Er und Ding Wu lernten Ende 1988 auf einer Party Kaiser Guo und Andrew Szabo, zwei in China studierende Amerikaner, kennen, mit denen sie die Band Tang Dynasty gründeten. Über die Wahl des Bandnamens sagt Ding Wu:

«Wir haben schon sehr früh unsere Haare lang wachsen lassen und dadurch ziemlich wenig in die uns umgebende Atmosphäre gepaßt. Es war wie das Leben in einer Traumlandschaft und deshalb wollten wir für die Band keinen zu realistischen Namen wählen. Damals studierte Kaiser Guo chinesische Geschichte und er fand 'Tang Dynasty' als Name, wie auch vom Inhalt her, sehr interessant. Außerdem waren zu jener Zeit Kunst und Kultur am weitesten entwickelt - und deshalb heißen wir Tang Dynasty.» [9]

Mit dem Namen *Tang Dynasty* sind verschiedene Konnotationen verbunden. So war z.B. die Tang Dynastie (618 - 907 n. Chr.) eine Blütezeit Chinas, in der nicht nur der Handel mit dem Ausland über die Seidenstraße florierte, sondern auch der Buddhismus und andere Elemente ausländischer Kultur in großem Maße in das Land Einzug hielten und das chinesische Leben entscheidend beeinflussten. «*While Western Europe languished in medieval darkness, Tang China bloomed as a centre of world trade and stood at the apex of world civilization*», schreibt die Plattenfirma «ROCK RECORDS & TAPES» aus Taiwan in ihrer «Tang Dynasty Press Information»; dabei die kulturelle Vielfalt jener Dynastie auf das von ihnen hergestellte Musikprodukt übertragend. Eine andere Interpretation wäre die, daß sich hinter dem Bandnamen der Wunsch nach einer, der Tang Dynastie vergleichbaren, kulturellen Öffnung verbirgt, um die seinerzeit vorhandene Vielfalt der Künste erneut aufblühen zu sehen.

Kurze Zeit später zeigte sich jedoch, daß letzterer Gedanke höchstens einem, aus der etwas gelockerten Kulturpolitik resultierenden Wunschenken hätte entspringen können. Im Frühjahr 1989 spielte *Tang Dynasty* auf einigen Parties in Beijing, aber der Plan einer Tournee durch Nordost-China mußte aufgrund des Tiananmen-Massakers vom 4. Juni aufgegeben werden. Im Anschluß daran kehrten Kaiser Guo und Andrew Szabo nach Amerika zurück, Zhang Ju ging nach Dalian und Ding Wu in die Provinz Xinjiang.

Aber diese Ereignisse stoppten natürlich nicht nur die Entwicklung einer, sich an westlichen Gruppen wie «Rush», «Yes» und «King Crimson» orientierenden Rockband. Alle sich mit Kunst und Kultur beschäftigenden Bereiche wurden im Rahmen der «Kampagne gegen die

Pornographie und bürgerliche Liberalisierung» einer gründlichen Überprüfung unterzogen, egal ob es sich hierbei um Literatur, Malerei, Film, klassische Musik oder Rockmusik handelte [10]. Wie viele andere Künstler und Musiker haben auch Ding Wu und Zhang Ju sich durch diese schweren Enttäuschungen nicht den Mut nehmen lassen. Im Herbst 1990 trafen sie sich in Beijing wieder und reorganisierten *Tang Dynasty* mit Liu Yijun (Lao Wu), Gitarre, und Zhao Nian, Schlagzeug.

Lao Wu, 1963 in Tianjin geboren, arbeitete im Anschluß an die Mittelschule für mehrere Jahre in einer Fabrik und kaufte sich eine eigene Gitarre, nachdem er genug Geld zusammengespart hatte. In den dann folgenden Monaten spielte er zu verschiedenen Kassetten und brach schließlich gegen den Willen der Eltern nach Beijing auf, um sein Glück als Musiker zu versuchen. Er übte auch dort weiterhin 8-10 Stunden am Tag und spielte als Leadgitarrist in der Band «White Angel», bevor er 1989 auf *Tang Dynasty* stieß. Zhao Nian, 1961 in Beijing geboren, spielte Geige in seiner Jugend und hörte Klassik. Nach dem Schulabschluß arbeitete er in einer Druckerei, konzentrierte sein Leben aufgrund der langweiligen Arbeit aber immer mehr auf die Musik. Er begann mit dem Schlagzeug, indem er Beatles-Songs nachspielte und stieg 1987 in die Band «The Micro-organists» ein, die hauptsächlich Stücke von «Police» kopierte.

Über diese erste Phase der chinesischen Rockmusik urteilt Ding Wu zusammenfassend:

«Nachdem die lange Zeit der Isolierung in unserem Land beendet war, kamen einige Jugendliche mit dieser Musik in Berührung. Sie begannen diese Kassetten zu hören und durch Filme und Zeitschriften lernten sie das Leben der Rockmusiker kennen und verstehen. Diese Jugendlichen haben zunächst ihre Familie verraten, indem sie sich mit der Familie - oder die mit ihnen - durch keinerlei Sprache mehr verbunden fühlten. Sie verbrachten die meiste Zeit mit dem Hören ausländischer Kassetten, klammerten sich gleichzeitig an ihnen fest, indem sie ihre gesamte Energie hineinsteckten - sehr unflexibel. Später fanden sie einige gleichgesinnte Freunde, mit denen sie Kassetten austauschten und Gelegenheit zum Gitarrespielen bekamen. Um Politik haben sie sich nicht gekümmert, sie war egal. Es sieht so aus, als wäre dieser Kreis von Musikern lange Zeit von der Außenwelt isoliert gewesen. Sie haben sich vollkommen auf ihre individuellen Interessen verlassen, sie wollten diesen Rhythmus hören und diese Musik schreiben. (...) Sie wollten sich einfach selbst umbringen und danach ein neues Leben anfangen. Vom gesellschaftlichen Standpunkt gesehen, könnte man sagen, daß sie ein wenig unverantwortlich handelten, aber zu dem Zeitpunkt kannten sie sich selbst noch nicht, sie hatten keine Möglichkeit gehabt, ein Pflichtgefühl gegenüber der Gesellschaft wie auch gegenüber sich selbst zu entwickeln.» [11]

Nun ist diese, sich später auch in Kreativität umwandelnde Flucht in die Rockmusik sicherlich nicht nur unter chinesischen Jugendlichen anzutreffen. Dennoch, in China ist sie eine Reaktion auf das, durch die Kulturrevolution und die daran anschließende Öffnungspolitik aus den Fugen geratene Wertesystem und die wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen. Hinzu kommt eine sich nicht genau festlegen wollende Politik, die ihre ökonomischen Interessen am Westen stark von den ideologischen zu trennen versucht, dabei aber immer wieder auf Grenzen stößt. Die hier nun zu stellende Frage wäre, warum ausgerechnet Rockmusik, d.h. eine in erster Linie westliche (Massen-) Kulturform, eine adäquate Lösung bzw. einen Fluchtweg bieten kann?

Warum Rockmusik?

Von entscheidender Bedeutung dürfte hier die im Gegensatz zur Popmusik empfundene sogenannte «Ehrlichkeit der Rockmusik» sein, resultierend aus dem Wunsch, sich, die eigenen Gefühle sowie die eigene Meinung «ehrlich» ausdrücken zu können.

«Rock will dagegen den gefühlsmäßigen Konventionen des Schlagers eine Absage erteilen und stattdessen der eigenen Lebenslage, dem eigenen unmittelbaren Erfahrungszusammenhang entsprechen. Rock versucht, den authentischen Teil der Gefühle zu treffen und diesen für alle nachvollziehbar zu reflektieren. Selbstgemachte Texte und selbstgespielte Musik sollen eine ungeheuchelte Ehrlichkeit vermitteln - je deutlicher und intensiver es geschieht, desto besser wird die jeweilige Band beurteilt.» [12]

In der VR China hatte sich ein vergleichbares Ausdrucksmedium nicht entwickeln können und dürfen, so daß die Anziehungskraft, die diese Musikform auf die von sozialistischer (Propaganda-)Kultur umgebenen Jugendlichen ausübte, leicht nachempfunden werden kann. Auslösendes Moment für das Bedürfnis nach einem solchen Medium dürfte das gewesen sein, was Oskar Weggel als die «Neuentdeckung der Jugend als Adoleszenz- und Pubertätszeit» bezeichnet [13]. Im traditionellen wie auch im maoistischen China wurden dem Jugendlichen die meisten Entscheidungen abgenommen,

«indem sie das Emanzipationsbestreben in kollektive Bahnen lenkten, also dem Drang nach individueller Entfaltung schmale Räume zuwiesen, ob es nun um die Berufswahl oder aber um das Verhältnis zum anderen Geschlecht ging.» [14]

Inzwischen herrschen für den Großstadtjugendlichen in der VR China jedoch fast westliche Bedingungen, d.h. er muß z.B. mit der schwierigen Aufgabe der Selbstfindung allein fertig werden. Die durch das Abnabeln vom Elternhaus in dieser Lebensform gewonnene «Freiheit» führte, um es hier vereinfacht auszudrücken, zu einem relativ jungen Phänomen der chinesischen Gesellschaft, der «Peer Group». In diesen, sich von der Gesellschaft in gewisser Weise absondernden Jugendcliquen, die ein eigenes Individualitätsbewußtsein sowie eine neue Kritikfähigkeit entwickeln und ihre «aufrührerische Gesinnung gegenüber Eltern, Gesellschaft und Bürokratie auch durch demonstrativ abweichende Haartracht und Kleidungsweise akzentuieren» [15], wird Musik zu einem entscheidenden Sozialisationsfaktor. Spürbar werden konnte die bereits genannte und empfundene «Ehrlichkeit der Rockmusik» aber erst durch den, einer Massenkultur immanenten «Warencharakter». Dieses sozusagen private «Besitzen» von (Musik-) Kultur, so normal es im Westen inzwischen auch ist, wurde dem Jugendlichen in der VR China erst durch die Öffnungspolitik ermöglicht. Diese Eigenschaft der persönlichen «Besitzbarkeit» sollte in einer sich öffnenden, aber immer noch gruppenorientierten Gesellschaft, in der persönliche Gefühle stets verdrängt und unterdrückt werden mußten und in der es nach wie vor «keine gesellschaftliche Toleranz für das Ausleben von Aggressionen und übermäßigen Freuden» gibt [16], nicht unterschätzt werden.

«Aufgrund ihrer Abstraktheit ... ist die Musik eine individualisierbare Form. Wir absorbieren die Songs in unser eigenes Leben, ihre Rhythmen in unseren Körper; sie haben eine solche Weite an Bezügen, daß sie unmittelbar zugänglich sind. Popsongs sind in einer Weise offen für den persönlichen Gebrauch wie das andere populäre Kulturformen (Fernsehen zum Beispiel) nicht sind...» [17]

Aus «Ehrlichkeit» und «Besitztum» entwickelt sich ein weiteres Moment bzw. Gefühl, das Cui Jian in einem Interview wie folgt beschrieb:

«Ich glaube, Rockmusik kann die Gefühle des einzelnen ausgleichen. Wenn du mit verschiedenen Dingen oder auch mit dir selbst unzufrieden bzw. gelangweilt bist, kann sie dir helfen, neue Gefühle zu entwickeln und gegen die schlechten Dinge vorzugehen.» [18]

Das, was der Staat als «gesunde» Musik verordnete, wurde von dieser zunächst kleinen Gruppe Jugendlicher als heuchlerisch und unehrlich abgetan, genauso wie die Partei die Rockmusik schon aufgrund ihrer harten, aggressiven Bühnenpräsentation als gefährlich einschätzt. Interessanterweise haben sich Wert und Kraft/Energie der Rockmusik für die Musiker zunächst nur in der Musik widergespiegelt, denn Ding Wu, Cui Jian und auch andere Musiker geben an, nie auf die Texte der westlichen Musik geachtet zu haben bzw. auch immer noch nicht auf sie zu achten. [19]

Daß die hier genannten Eigenschaften der Rockmusik in der unsicheren und wackligen, von Wirtschaftsboom und Arbeitslosigkeit gleichermaßen betroffenen und verwirrten Gesellschaft zunehmend an Bedeutung gewannen, zeigt sich nicht nur an dem raschen Anstieg der Bands in Beijing, sondern auch in den wachsenden Zuschauerzahlen.

Trotz zahlreicher Probleme, die sich aus dem individuellen, im kommunistischen China bis dato unbekanntem, bohemehaften Lebensstil der Künstler ergaben (z.B. Geldmangel, keine Übungsräume, schlechte Instrumente, politische und soziale Repressionen, Aussteigen aus der Arbeitseinheit, usw.), war die Entwicklung nicht mehr aufzuhalten. Da immer mehr Jugendliche die Rockmusik als ein adäquates Ausdrucksmittel ihrer eigenen Stimmung entdeckten, wurde auch der Ruf nach richtigen Konzerten lauter. Ein von dem Sänger der Gruppe Atem' (Huxi), Wei Hua, und Sun Weiqing organisiertes «multi-band festival» war u.a. auch für *Tang Dynasty* der Einstieg in die zweite, d.h. in die kreativ-professionelle Phase.

Februar 1990: «Das Festival der modernen Musik» in Beijing

Tang Dynasty spielte auf diesem «Festival der modernen Musik» (Xiandai Yinyuehui) in der städtischen Turnhalle an zwei Abenden (17. und 18. Februar) gemeinsam mit fünf anderen Bands [20] vor jeweils 18.000 größtenteils jugendlichen Zuschauern. Obwohl ergänzt durch traditionelle chinesische Instrumente, Melodieführung und teilweise auch Rhythmus, stehen bei *Tang Dynasty* die Gitarre und ein kräftig gespielter Rockschlagzeug im Vordergrund. Der Grund liegt darin, daß traditionelle Instrumente eben traditionell sind und sich deshalb nicht (so einfach) zum Ausdrücken moderner, individueller Gefühle eignen. Dementsprechend gering ist auch der Anteil traditioneller oder kommunistischer Elemente in Outfit, Bühnenpräsentation und Instrumentierung der Bands. Diese orientierten sich anfangs an den Idealen westlicher Musiker, jedoch ohne diese kritisch hinterfragen zu wollen oder eventuell auch zu können. Tong beschreibt in seinem Bericht [21] den folgenden Dialog mit *Tang Dynasty*:

«Why do you rock'n'roll musicians like to wear your hair long? Aren't you imitating Western stars?»

«We feel its good,» is the short answer.

«Well, how do you feel on the streets, and what do your families say?»

«At the beginning, we felt that everyone was staring at us. But now, were used to it.»

Keine der beteiligten Bands hat die Euphorie, die die Musik im Publikum der vollständig ausverkauften Konzerte auslöste, vorausgesehen. Erstaunlich genug auch für den westlichen Betrachter ist der Satz eines Zuschauers, der sagte: «*This is the most exciting time of our lives. We feel as if the music buried in our hearts has finally come to life*» [22]. Welche Gefühle werden angesprochen bzw. wurden unterdrückt? Ist es die bislang unbekannte Musik, der Text oder eine Synthese von beidem, was die Jugend anspricht? Und, vielleicht ebenso interessant, aber wohl kaum zu beantworten, ist die Frage, ob in der VR China unter anderen politischen Umständen schon viel früher eine Rockmusik hätte entstehen können?

Fest steht, daß, so wie Wicke es formuliert, in der Auseinandersetzung mit den populären Musikformen

«ein Stück Gesellschaftsanalyse steckt, die Chance zum Blick auf das von Sehnsüchten, Hoffnungen, Trieben und Illusionen bewegte Innenleben moderner Industriegesellschaften» [\[23\]](#).

Daß Hard Rock in der VR China beliebt wird, kann man sich angesichts des großen Angebots an Schlagern, Schnulzen und Discomusik kaum vorstellen. Das Gegenteil beweist jedoch ein weiteres Konzert. Schon wenige Monate nach dem ersten Heavy Metal-Konzert in der VR China bekam *Tang Dynasty* im Mai 1990 die Gelegenheit, in der Halle der Arbeiter vor über 100.000 Zuschauern anlässlich der Eröffnungsfeier zu den «1990 Asian Games» zu spielen. Dieser geschickte politische Schachzug chinesischer Politiker, der in aller Welt den Eindruck eines freien und offenen Chinas verbreiten und natürlich Deviseneinnahmen sichern sollte, ließ dann auch die seit längerem die Szene beobachtende taiwanesischen Plattenfirma «Rolling Stone» (Gunshi) mit dem Zögern aufhören. Noch im Mai unterschrieb *Tang Dynasty* den Plattenvertrag. Durch diesen Vertrag mit einem Übungsraum in Beijing sowie regelmäßigem Einkommen versehen, konnte die Band nun ungestört proben und bis zum Dezember 1991 elf eigene Stücke aufnehmen, die dann auf der LP «*Tang Dynasty*» 1992 veröffentlicht wurden [\[24\]](#). Zur Zeit arbeitet die Gruppe an ihrer zweiten LP, hatte sich von November 1993 bis zum Januar dieses Jahres in die nordchinesische Stadt Dalian zum Proben zurückgezogen und wird ihr Ergebnis voraussichtlich im November 1994 auf den Markt bringen [\[25\]](#).

Nachdem die Karriere von *Tang Dynasty* unter Berücksichtigung der an diesem Prozeß beteiligten Faktoren aufgezeigt wurde und ich erklärt habe, warum Rockmusik in der VR China, d.h. in Beijing auf so fruchtbaren Boden stieß, käme jetzt die Frage, welchen Sinn oder auch welche Ziele die Musiker in ihrer Arbeit sehen und wie sich dieses in ihren Texten manifestiert. Wie wird die von ihnen empfundene «Ehrlichkeit der Rockmusik» in der eigenen Musik umgesetzt und welche Rückschlüsse lassen sich daraus auf ihr eigenes Leben ziehen?

Zurück in die Tang Dynastie: Über Proben, Musik und Text

Es dürfte bereits im ersten Teil dieser Arbeit klar geworden sein, daß, wie im Westen auch, die verschiedenen Bands in Beijing unterschiedliche Musikstile favorisieren, nämlich jeweils den, der als für den Ausdruck der eigenen Gefühle und Gedanken als der am besten geeignete erscheint. Ähnliche Verschiedenheiten finden sich natürlich auch in der Art und Weise des Probens, d. h. in der künstlerischen Produktion wie auch in den Texten.

«*Tang Dynasty*s Art zu proben ist die, daß ein jeder bei sich zu Hause gute Ideen sammelt, die dann später im Übungsraum gemeinsam überarbeitet werden. Sie unterscheiden sich darin sehr von anderen Gruppen. So wird z.B. nicht ein fast fertiges Stück der Band präsentiert und dann vom Blatt abgespielt, oder der Text eines Liedes genommen und dann gemeinsam die Musik ausgearbeitet. Haben sie schließlich ein Gerüst erstellt, dann können sie sehr diszipliniert sein. Während des gemeinsamen Komponierens kann ein jeder die Vorstellungen der anderen drei erfahren, so daß keiner passiv wird oder gar nichts mehr sagt. Ihre Texte entstehen so, daß jeder seine persönlichen Erfahrungen notiert, oder sie beschreiben ein Leben, welches ihrer gemeinsamen Einbildungskraft entspringt. Ding Wu meint, daß der höchste Stand dann erreicht ist, wenn die Musik auch Text sein kann, bzw. der Text auch Musik.» [\[26\]](#)

Daß ihre in dieser Art gemeinsam erarbeiteten Kompositionen eine sehr individuelle und persönliche Erfahrung und Sichtweise reflektieren, wird in weiteren Aussagen deutlich:

«Freunde fragten uns, ob wir während des Probens auch darüber nachdenken würden, inwieweit die Musik für Chinesen verständlich sei. Aber an dieses Problem denken wir beim Proben nicht, wir können auch gar nicht daran denken, wir wollen uns nur auf uns selbst konzentrieren. Egal wie groß der Markt ist, es gibt schon sehr viele Leute, die unsere Musik mögen. Wenngleich es auch sehr viele gibt, die uns noch nicht kennen, so können wir heute jedoch sagen, daß sie uns sicherlich akzeptieren würden. Denn die Stücke sind alle ehrlich, sind unsere eigenen Dinge.» [27]

Und schließlich, bezogen auf die Politik:

«Wir kümmern uns sehr selten um Politik, eigentlich gar nicht. Kümmern wir uns doch, dann nur auf ihren Einfluß auf unsere Band. Das ist ein sehr einfaches, klares 'sich Kümmern'. Die Musik hat keine große Beziehung zur Politik. Es mag sicherlich Musik geben, die aufgrund der Texte mit Politik in Verbindung steht, z.B. indem sie die dunklen Seiten der Gesellschaft aufdeckt oder den Widerstandsgeist des Individuums beschreibt, aber dieser Anteil ist bei uns sehr gering. Wir schreiben die Stücke, ohne über den politischen Anteil nachzudenken, wir schreiben wie wir wollen, Politik hat auf die Kompositionen keinen Einfluß. (..) Vielleicht hat die Politik auch Einfluß auf unsere Musik, aber das kann auf der anderen Seite auch positiv sein [28]. Wir haben keine große Beziehung zur Politik und zeigen deshalb auch keine auf die Politik bezogene Unzufriedenheit. Die Stücke auf der LP entsprechen nur unseren eigenen Gefühlen.» [29]

Hard Rock als Ausdruck eines individuellen Lebensgefühls, ohne jeden politischen oder sozialen Anspruch? Es scheint kaum glaubhaft, daß dieses in einem Land wie der VR China, die doch sämtliche Kunstformen in den Dienst der Partei gestellt sehen will, möglich ist. Und dennoch ist es wahr - und doch nicht wahr. Die letzte Entscheidung darüber, wann ein «offizielles» Konzert wo stattfindet, liegt immer noch in Händen der Kulturbehörden. Hinzu kommt, daß auch wenn die taiwanesischen Plattenindustrie inzwischen mehrere Bands aus Beijing sponsort und unter Vertrag genommen hat, die chinesischen Medien das Wort «Rockmusik» (Yaogunyue) nur selten gebrauchen, geschweige denn in angemessener Weise darüber berichten. Nicht zuletzt liegt das an den Konzertveranstaltungen selbst, die in oftmals ähnlich chaotischen Situationen wie die der Rolling Stones in den 60er und 70er Jahren enden, und in den Augen der Offiziellen sicherlich nicht dem entsprechen, was mit dem Begriff «Konzert» bezeichnet werden könnte.

Und dennoch, wer würde kritisieren, daß Jugendliche, die sich aus Freude an der Musik für den Weg des Rockmusikers entschieden haben, sich unter den in der VR China herrschenden Bedingungen von Kritik an Staat und Gesellschaft fernhalten? Hinzu kommt, daß offizielle Kritik und Zensur sich fast ausschließlich auf die Texte konzentrieren, denn an die neue Musikform hat sich auch die offizielle Seite inzwischen gewöhnt, wie die großen Konzerte von *Tang Dynasty* und anderen Bands zeigen.

Cui Jians Kritik an *Tang Dynasty* und *Hei Bao* ist jedoch die, daß beide Gruppen sich von der taiwanesischen Plattenindustrie haben aufkaufen und vermarkten lassen, bevor das chinesische Volk sie selbst entdecken konnte. Für ihn sind sie deshalb ungläubwürdig, korrumpiert. Er sagt:

«Verläßt man dieses Stück Land, so kann man unmöglich die wahren Probleme erkennen. Ich denke Rockmusik sollte wie ein stehender Pfahl sein, der solide in diesem Stück Land steht, und sich all den dir nicht gefallenden Dingen widersetzt, nur das ist normal.» [30]

Die Ansätze sind unterschiedlich, genau so wie sie es auch im Westen sind. Während Cui Jian der Rockmusik eine Aufgabe zuspricht und der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten möchte, um sie auf ihre Probleme hinzuweisen, scheint sie von *Tang Dynasty* als ein Ausdrucksmittel ihres Selbst verstanden zu werden, zur Selbstfindung zu dienen oder einfach ein bestimmter Lebensstil zu sein. Dies drückt sich auch in ihren Texten aus:

«Im Traum zurück in die Tang Dynastie» (Meng hui tangchao)

Chrysanthemen, altertümliche Schwerter und Wein, vom Kaffee in den Lärm des Hofes gegossen.
Fremde Völker [31] huldigen dem Mond der Vorfahren am Sonnenaltar,
die Pracht der Zeit Kaiyuan [32] verzaubert uns.

Der Wind	-	er kann die Mißstände nicht hinwegblasen
die Blumen	-	sie können das Heimweh nicht beschönigen
der Schnee	-	er kann den Strahl der Berge nicht reflektieren
der Mond	-	er kann den alten Traum nicht erfüllen.

Den Linien auf meiner Handfläche folgend, die das Schicksal dort einbrannte,
erwachte ich heute Nacht aus meinem Alkoholrausch, ohne Träume.
dem Schicksal folgend, falle ich in Trance und kehre im Traum in die Tang Dynastie zurück.

Heute Nacht spiegelt sich der Mond in dem Weinbecher wider,
Männer pflügen, Frauen weben, auf der Seidentraße herrscht ein reges Treiben.
Heute Nacht spiegelt sich der Mond in dem Weinbecher wider,
die Schätze der Natur erstrahlen [33], die Menschen sind begabt und die Erde ist voll von Geist
Heute Nacht...

Kalligraphien tanzen auf duftendem Papier, Gedichte und Oden füllen die Flüsse,
Heute Nacht...
Hohe, heldenhafte Geister, ein Universum voller Herrlichkeit.

Heute Nacht spiegelt sich der Mond nicht in dem Weinbecher wider,
das Neonlicht blendet, ein Leben aus Musik und Tanz,
nur weil die Geschichte verdummend in unvollständigen pentatonischen Skalen erzählt wird -
(heute) vermißt niemand etwas.

Den Linien in meiner Handfläche folgend, die das Schicksal dort einbrannte,
erwachte ich heute Nacht aus meinen Träumen, ohne Wein,
dem Schicksal folgend, falle ich In Trance, und kehre im Traum in die Tang Dynastie zurück.

gesprochen:

Denken wir an die prachtvolle Zeit der Antike,
wo alle unterm Himmel in Freundschaft verbunden waren, eine großartige
Vision,
die die Welt umschließt: sicher und glücklich wohnen die Menschen
in zahlreichen großen Häusern.

Den Linien in meiner Handfläche folgend....

Das in bombastisch-wuchtigem Rockstil gespielte Stück wirkt wie ein Loblied auf die glorreichen Tage der Tang Dynastie, die hier mit der Gegenwart kontrastiert werden. Waren die Menschen damals noch mit der Weite und ihren Gesetzen im Einklang (Sonnenaltar, der sich im Becher spiegelnde Mond, Harmonie von Natur und Mensch), so symbolisiert das Neonlicht die Gegenwart und ihr oberflächliches Leben, in dem diese Harmonie gestört ist. Nichts spiegelt sich wider.

Am Anfang des Stückes wird dem Hörer durch den Gebrauch verschiedener Cymbal und Trommeln ein gewisses «Seidenstraßen-Feeling» vermittelt, ein Hinweis auf die Blütezeit des Handels in der damaligen Hauptstadt Changan, dem heutigen Xi'an, ebenso wie mit «Kalligraphien tanzen auf duftendem Papier» auf die schwungvoll-elegante und emotionale Tang-Lyrik hingewiesen wird [34]. War der Weg in den Traum der Tang Dynastie anfänglich nur durch Alkohol möglich, so ist dieser am Ende des Textes bereits nicht mehr erforderlich. Die Gegenwart ist jetzt dadurch erträglich geworden, daß man sich in Tagträumen in die Zeit der Tang Dynastie zurückversetzt. In dem gesprochenen Teil schließlich erfolgt die Synthese von alt und neu in der Akzeptanz der Tatsache, daß - vorgetragen in dem klassischen, d.h. der Pekingoper ähnlichen Stil -die gegenwärtige Suche und Sehnsucht nach Frieden und Freundschaft nur durch Rückbesinnung auf die alte Zeit erfüllt werden kann.

Das hier angesprochene Motiv der Abkehr vom «Jetzt», die Flucht in eine andere, schönere Welt, findet sich in leicht abgewandelter Form auch in dem Stück «Die Sonne» wieder.

«Die Sonne» (Taiyang)

Ding Wu schrieb das Stück während seines Aufenthalts in der Provinz Xinjiang, also nach dem Massaker vom 4.Juni und nach der Trennung von seiner Freundin, mit der er vier Jahre zusammen war [35]. Das durch diese Enttäuschungen verursachte Gefühl der Leere und des Nicht-Wissens, was wohl als nächstes kommen wird, drückt sich ebenso in diesem Text aus, wie die besonders im Sommer unerträgliche Hitze dieser Region, die Präsenz der Wüste und der Sonne. Passend hierzu ist auch der relativ ruhige Charakter des Stückes, wobei der Gesang durch akustische Gitarre und ein paar in der Ferne angeschlagene Trommeln begleitet wird, lediglich von den leidenschaftlich an die Sonne gestellten Fragen im Chorus unterbrochen.

Als ich der menschenleeren Wüste Gobi gegenüberstand, vergaß ich mich selbst.
Und obwohl ich endlos lange wartete, wenn ich dich sehe, bin ich immer noch voller Scheu.

So viel Aufregung und Seufzen hier und dort, im Leben hat es immer weniger Bedeutung.
Darum bin ich gekommen, um mich dir anzuvertrauen, genauso geheimnisvoll, wie es unsere Vorfahren taten.

Als ich der menschenleeren Wüste Gobi gegenüberstand, hob ich meinen Kopf und starrte dich an.
Deine Ruhe durchdrang mein weinendes Herz, zerschmolz meine langanhaltende Einsamkeit

Deine Existenz ist nicht bloß ein Mythos, niemand kann sagen,
seit wieviel hundert Jahren sich Menschen diese Gerüchte erzählen.
Du siehst die grünen Flecken in der Wüste kommen und gehen,
du siehst den Menschen alt werden und dann sterben.

Sonne, wo bist du? Sonne, wo bist du?

Als ich der menschenleeren Wüste gegenüberstand, fühlte ich Wellen in meinem Herzen aufsteigen.
Sag mir, wo kommen wir her? Wer sind wir? Was machen wir?
Sag mir, warum wir immer herumjagen, ohne dabei zu wissen, wo wir eigentlich hinwollen.
Schau in den blauen Himmel, der ganz allein dir gehört, sag mir, gibt es dort wirklich einen Gott?

Wenn der sengend heiße Frühling die große Erde verschluckt, entfernt sich das Leben aus dem Körper.
Die leere Brust wird mit deinem Feuer gefüllt, überfüllt, mit der alles erobernden Lava.

Denke nicht daran, die Dunkelheit vor mir auszubreiten,
denn die Sonne wächst bereits im Grunde meines Herzens.
Ich werde nicht mehr fürchten, eingeschlossen zu sein,
meine galoppierende Seele steigt dem Horizont entgegen.

Sonne, hier bin ich. Sonne, hier bin ich.

Während Ding Wu hier den Prozeß der Selbstfindung und die Einheit von Mensch und Natur heraufbeschwört, indem er hofft, dort die Antworten auf seine Fragen zu bekommen, beschreibt das nächste Lied die Eindrücke nach seiner Ankunft in Beijing. Die Zeit in Xinjiang hat die nötige Erleichterung gebracht und, wie man der Zeile «Sonne, hier bin ich» entnehmen kann, die Einheit von Mensch (Geist) und Natur wieder hergestellt. Beijing, die große, graue und von Menschenmassen überschäumende Hauptstadt, wirkte diesem Gefühl natürlich entgegen, ließ alte Erinnerungen wieder aufkeimen.

«Neun-Viertel Takt» (Jiupai)

Wer bietet mir ein Glas des bitteren Weines an?
Ich war noch nie sehr aufmerksam, die zertrümmerte Vergangenheit dauert immer noch an.
Nur mein Gehirn ist gelähmt und denke ich zurück, so habe ich mich daran gewöhnt,
daß es keine Richtlinie gibt. Ich denke nur an mein Mondlicht.
Der Frost, den ich im Augenblick des Lügens empfand, quält noch immer meine Stimmung.

Mondlicht, Mondlicht, du gehörst zu mir,
Mondlicht, Mondlicht, du bringst mich zum Schmelzen.

Ich will mein Leben mit dir genießen, nicht noch einmal will ich meine schwachen Nerven zu sehr dehnen.
Ich glaube nicht, daß Selbstmord keine Lösung ist, denn ich bin dieser tiefen Finsternis schon überdrüssig.

Berge - wo bin ich, wenn ich aus diesem Traum erwache?
Wasser - wenn ich mich im Suff verliere, dann gehen wir gemeinsam in die Ferne.

Ich will dir meine Stärke demonstrieren, nicht noch einmal will ich mein wahres ich begraben.
Ich habe schon keinen sentimental Minderwertigkeitskomplex mehr,
ich werde das Ausdrücken meiner Wünsche nicht mehr ersticken,
ich habe mich in letzter Zeit daran gewöhnt, mich selbst zu enthüllen,
ich habe meinen Geist losgebunden und will in den neblig-verschwommenen Mondstrahlen
spazieren gehen, um die Vitalität von Geist und Zukunft zu spüren.
Mondlicht, Mondlicht...

Die verzweifelt wirkende und schrille Stimme Ding Wus im Chorus (Mondlicht ...), getragen von einem kräftigem Rockrhythmus in den Strophen, der anschließende Übergang und das kurzfristige «Eintauchen in seichtere Gewässer» in dem Dialog mit Berg und Wasser spiegeln die unterschiedlichen und widersprüchlichen Eindrücke wider. Auch wenn die Enttäuschungen der letzten Monate noch nicht ganz verarbeitet sind, die hier anklingende Botschaft lautet: Durchhalten, sich nicht unterkriegen lassen und für ein besseres China kämpfen. Es scheint etwas Chinesisches durch, ein Bestandteil konfuzianischer Tradition und der damit verbundenen Erziehung: das Bestreben, immer nach einem «goldenen» Mittelweg zu suchen. Keiner der Musiker aus Beijing wendet sich unmittelbar gegen den Staat, die Regierung oder will die Dinge mit Gewalt ändern. Es wird kritisiert, ironisiert oder einfach beschrieben - mal mehr und mal weniger -jedoch ohne Absolutheitsanspruch. So wird in «Jiupai» zwar von einer «zertrümmerten Vergangenheit», «Selbstmord» und «tiefer Finsternis» gesprochen, aber das wie eine Anklage wirkende «ich will mein Leben mit dir genießen» siegt über die Depression und führt zum Entschluß, zu der bereits genannten «Ehrlichkeit», denn man will «das Ausdrücken der Wünsche nicht mehr ersticken». Die Ursache für die hier durchlebten Gefühle bleibt jedoch im Dunkel, wird nicht direkt angesprochen und muß auch nicht genannt werden.

Guo Dawei, Musiker und ein Freund von Tang Dynasty, sagt:

«Diese Leute sind alle ausgezeichnete Patrioten (Aiguozhe). Auch wenn du ihnen einen Ausweis gibst und sagst, daß sie sich im Ausland niederlassen sollen, schaffen sie es nicht, zu gehen. Die hiesige Armut, Melancholie und Weitläufigkeit,-alles hier ist echt/wahr, es gibt nichts Falsches. Dieses hier ist der einzige Ort, an dem sie leben können.» [\[36\]](#)

Dennoch, das Paradies scheint dieser «einzige Ort» nicht zu sein, wie ein weiteres Stück deutlich macht.

«Paradies» (Tiantang)

Seit einigen Jahren fühle ich mich ständig gehetzt, zu viele Gedanken, zu wenig Hoffnung. Monate und Jahre vergehen ohne Sinn und Verstand, die Vergangenheit in zu weiter Ferne, die Zukunft zu unsicher. Die Zeit versteckt sich in meinen Träumen. Panische Schlaflosigkeit, galoppierende Ekstase, in dumpfer Trunkenheit und Trance wandern sie dahin.

Die eilig hin und her laufenden Mädchen bringen mich in das fröhliche Land der Träume, aber ich gewöhne mich immer mehr daran, diese schönen Augen anzulügen. Liebe und Haß miteinander verstrickt, die menschlichen Ereignisse sind sehr wechselhaft. Kummer und Freude, Trennung und Vereinigung, niemals wird man die alte Liebe vergessen können. Nie mehr will ich mich um die Traurigkeit dieses irdischen Staubballs kümmern, ich werfe alles von mir und gehe ins Paradies.

Wieder tauchen die Motive des «ungewollten Lügens», der Rastlosigkeit und der Suche auf, die hier, von einem durchgehenden Viervierteltakt untermalt, über Trauer in Gleichgültigkeit und Ratlosigkeit übergehen und schließlich in absoluter Weltflucht enden. Und wo nun liegt dieses «fröhliche Land der Träume», wenn es nicht gar das Reich der Mitte selbst ist? Das Paradies jedenfalls bleibt unbekannt, wird nicht näher beschrieben. Der Weg dorthin gleicht einer Flucht ins Nichts.

Die melancholische, zeitweilig depressive und sich in Träumen verlierende Stimmung der Texte (entstanden bis Dezember 1991) reflektiert nicht nur die Situation von Tang Dynasty, sondern sicherlich auch die mehrerer Millionen anderer Chinesen in der VR China. Die einzige Ausnahme auf der LP bildet die kommunistische «Internationale» (Guoji Ge), die die Gruppe in einer Hardrockversion, aber mit Originaltext und -melodie, aufgenommen hat. Welche Intention dahintersteht, d.h. inwieweit es politisch, ironisch oder patriotisch gemeint ist, sei dahingestellt. Angesichts der wachsenden Augen der Genossen dürfte eine derartige Aufnahme, auch aus nur musikalischen Gründen, schon ein gewagtes Unternehmen sein.

Die hier von mir gewählten Beispiele sollen ausreichen, um das zu demonstrieren, was *Tang Dynasty* unter «Ehrlichkeit», und «wahren Gefühlen» in der Rockmusik versteht. Interessant ist, daß die Texte «chinesischer» sind als die Musik. Das Kontrastieren von Mensch und Natur, die Suche nach Antworten in Mond, Berg, Wasser und Sonne und das Heraufbeschwören einer Einheit bzw. Harmonie des Ganzen - all das sind Elemente und Gedanken, die in der chinesischen Kunst seit Jahrhunderten verankert sind. Nun ist dieser Stil natürlich etwas «Tang Dynasty-Spezifisches», sicherlich auch etwas dem Namen der Band Anhaftendes, denn andere Bands, wie z.B. Cui Jian oder Schwarzer Panter, wählen andere chinesische Stilmittel, verfolgen andere Ziele mit ihrer Musik - sind aber in ähnlicher Weise «chinesisch».

Deshalb sagt Cui Jian mit Recht:

«Viele Menschen gehen heute so vor, daß sie die chinesische mit der westlichen Rockmusik vergleichen. Das ist eine Vorgehensweise, wie ich sie überhaupt nicht befürworte. Musikalisch gesehen ist die chinesische Rockmusik natürlich vom Westen beeinflusst, aber was den Inhalt betrifft, so denke ich, daß dieses nicht unbedingt der Fall ist. Mehr noch, ich denke, es ist nicht notwendig, so zu denken. In der gegenwärtig für die Rockmusik recht unfreien Situation wird oft auf das gehört, was aus dem Westen kommt, um es anschließend genau zu studieren. Dabei sollte sich die chinesische Rockmusik auf die eigenen gesellschaftlichen Probleme konzentrieren.» [37]

Diesen Wunsch scheinen die meisten Bands zu teilen, nur unterscheiden sie sich in ihrer Umsetzung. Ob der Schwerpunkt mehr auf die musikalische oder auf die textliche Ebene gelegt wird hängt nicht zuletzt auch von den Fähigkeiten eines jeden Musikers ab. Lao Wu, Leadgitarrist von *Tang Dynasty*, sieht die Situation folgendermaßen:

«We're absorbing Western music, listening to Queensryche and King Crimson, reading about new techniques in Guitar Player magazine. But we're also getting deeper into our own tradition. Rock is based on Blues, and the Blues isn't our blood. We can imitate it, we can play it, but eventually we'll have to go back to the music that we grew up with, traditional Chinese music - folk music from all over China and then come up with something that goes beyond all the boundaries.» [38]

Derartige Aussagen chinesischer Musiker gibt es viele, und sie machen neugierig. Sich der musikalischen Tradition und Vielfalt ihres eigenen Landes durchaus bewußt, wird nach neuen Wegen gesucht, um diese auszuschöpfen und in die eigene Musik zu integrieren. Ob dabei wirklich etwas ganz Neues entstehen kann und wird, ist derzeit schwer zu beurteilen. Letztendlich blickt das Land auf eine durch zu viele «Kampagnen» mehrfach unterbrochene zehnjährige Rockgeschichte zurück. Bis zu einer vollständig künstlerischen Anerkennung von offizieller Seite wie auch in der Bevölkerung dürfte es noch einige Jahre dauern, denn gegenwärtig beschränkt sich die «Produktion» von Rockmusik fast ausschließlich auf Beijing, die Stadt, die seit jeher als das kulturelle Zentrum gilt.

Interessant bleibt, daß Rock- und Popmusik sich als ein vom Kapitalismus gespeistes Produkt der Massenkultur in einem Land wie der VR China nach 40 Jahren Kommunismus und einer Kulturrevolution in relativ kurzer Zeit durchsetzen und derartige Ergebnisse hervorbringen konnte. Damit nicht genug, und sicherlich zum Entsetzen vieler Parteigenossen, ist sie für die Großstadt-Jugend sogar ein ideales Medium, um bislang unterdrückte Gefühle ehrlich auszudrücken.

Die VR China: Öffnung zum Westen, sozialistische Marktwirtschaft, Wohnungsnot, wachsende Kriminalität, Wirtschaftswachstum und steigende Arbeitslosigkeit in den Städten. Gleichen sich die urbanen Zentren dieser Welt immer mehr? Und, kann die Rockmusik mit ihren unterschiedlichen Stilrichtungen das primäre Ausdrucksmittel für die Emotionen und Gedanken einer sich in dieser Umbruchsphase befindlichen Generation in der VR China sein? Ja und nein. Den Aussagen der Musiker nach zu urteilen, füllt die westliche Rockmusik ein Vakuum, ist sozusagen ein «Lückenbüßer», und es ist ihre Aufgabe, diese noch recht westliche Musik bzw. dieses Medium so lange zu transformieren, bis es vollständig ihren Gefühlen, Gedanken und der eigenen Kultur entspricht. Man darf gespannt darauf sein, wie chinesisch die chinesische Rockmusik noch wird bzw. werden kann.

Endnoten

1. Beispiele wären hier der taiwanesischer Sänger Chen Shuhua, der allein 800.000 Kassetten nach einem Konzert in der VR China verkaufte; ebenso Tong Ange, von dem mehr als 10 Mio. Musik- und Karaoke-Kassetten in Umlauf sind; sowie Zhao Chuan und Pan Meichen. Auch Musiker und Gruppen aus der VR China erreichen inzwischen vergleichbare Auflagen. Siehe hierzu: Gold, Thomas B. *Go with your Feelings: Hongkong and Taiwan Popular Culture in Greater China*, in: *The China Quarterly*, London, No, 136, Dec. 1993, S. 918.
2. Frith, Simon: *Zur Ästhetik der Populären Musik*. in: *PopScriptum*, Nr.1, Berlin 1992, S. 76. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.pdf>] (Vgl.: Frith, Simon: *Towards an Aesthetic of Popular Music*. In: *Music and Society* (Ed. R. Leppert/ S. McClary), Cambridge 1987, S. 133-149).
3. Siehe hierzu auch: Brunhild Staiger, *Fünzig Jahre Maos Yan'aner Reden über Literatur und Kunst*, in: *China aktuell*, 1992, S. 301 - 304.
4. Jones, Andrew. *Beijing Bastards*, In: *Spin* (New York 1992), Volume 8, Number 7. Das Verbot wurde 1989 aufgehoben, Cui Jian gab zwei spektakuläre Konzerte in Beijing und veröffentlichte seine in der VR China produzierte LP «Der neue lange Marsch des Rock 'n' Roll» (Xin changzheng lushang de yaogun)
5. Schell, Orville. *Discos and Democracy - China in the Throes of Reform*, Anchor Books New York 1989, S. 115.
6. Chinesischer Titel: Yaogu Mengxun - Zhongguo Yaogunyue Shilu, Beijing, Chinesischer Filmverlag, Juli 1993.
7. Gespräch mit Dennis Yang, zuständig für «Overseas Promotion Executive» der Firma ROCK RECORDS & TAPES in Taibei, Taiwan.
8. Viele der nun folgenden Angaben sind aus: «Press Information TANG DYNASTY», Prepared by ROCK RECORDS & TAPES, Taiwan, 22.07.1992.
9. Ah Se, Di An. *Menghui Tang Chao (Im Traum zurück in die Tang Dynastie)*, In: *Yinxiang Shijie* (Audio & Video World), Shanghai 1992, Nr. 11. S. 10.
10. So wurden in dem Zeitraum vom 4.6.89 bis August 1990 insgesamt 32 Mio. verbotene Bücher und Zeitschriften, 2,4 Mio. Audio- und Videotapes, 780.000 illegale Druckerzeugnisse sichergestellt und 3200 illegale Schlupfwinkel ausgehoben. (*China aktuell*, 1991).
11. Xue Ji. *Yaogun Mengxun - Zhongguo Yaogun Shilu (Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen - Katalog der chinesischen Rockmusik)*, Chinesischer Filmverlag Beijing 1993, S. 15f.
12. Spengler, Peter. *Rockmusik und Jugend - Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*, *wissen und praxis* 11, Frankfurt 1987, S. 89.
13. Weggel, Oskar. *Alltag in China (4) Jung und Alt - Stationen der Lebensreise*, in: *China aktuell*, Hamburg 1994, S. 185.
14. Ebd.
15. Ebd., S. 187.
16. Ebd., S. 187.
17. Frith, Simon: *Zur Ästhetik der Populären Musik*. in: *PopScriptum*, Nr.1, Berlin 1992, S. 31. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.pdf>] (Vgl.: Frith, Simon: *Towards an Aesthetic of Popular Music*. In: *Music and Society* (Ed. R. Leppert/ S. McClary), Cambridge 1987, S. 133-149).

18. Vom Autor am 18.2.1992 während der Konzerte im «Haus der Kulturen der Welt» in Berlin durchgeführtes Interview.
19. Cui Jian: «Selbst ich habe nie die Texte von den Beatles oder Bob Dylan untersucht, es gefällt mir lediglich, ihre Musik zu hören. Ihre Dinge sind mir durch die Musik weitergegeben worden.» (Xue 1993, 5).
20. Cui Jian & ADO, 1989, *Atem (Huxi), Circumstances und die Frauenband Cobra (Yanjingshe)*.
21. Tong Wei. *Rock'n'Roll China*, in: Nexus: China in Focus, Summer 1990, S. 21.
22. Ebd., S. 16.
23. Wicke, Peter. *Populäre Musik als theoretisches Konzept*, in: PopSriptum 1/1992, S. 8. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.pdf>]
24. Chinesischer Titel: «Jang Chao», Distributed by ROCK RECORDS & TAPES CO. LTD, Taiwan, 1992.
25. Gespräch mit Dennis Yang, ROCK RECORDS & TAPES.
26. Xue Ji. *Yaogun Mengxun - Zhongguo Yaogun Shilu (Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen - Katalog der chinesischen Rockmusik)*, Chinesischer Filmverlag Beijing 1993, S. 25.
27. Ebd., S. 24.
28. Bezogen auf die Öffnungspolitik und das damit verbundene, größere Kassettenangebot in den Musikgeschäften sowie den daraus resultierenden besseren Auswahl- und Übungsbedingungen.
29. Xue Ji. *Yaogun Mengxun - Zhongguo Yaogun Shilu (Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen - Katalog der chinesischen Rockmusik)*, Chinesischer Filmverlag Beijing 1993, S. 25.
30. Ebd., S. 12.
31. «yizu», bedeutet nicht-chinesische Stämme, Völker.
32. «Kaiyuan»: Bezeichnung für die Regierungszeit des Kaisers Tang Xuanzong (713-741).
33. Die hier angewendeten chinesischen Worte, «wu hua tian bao», sind dem berühmten Gedicht Jengwangge «xu» (Vorwort/Einleitung zum Kabinett des Königs Teng) des Tang-Dichters Wang Bo (649-676) entnommen.
34. Interessanterweise findet das viersilbige Taktschema der Tang-Lyrik auch im Text dieses Liedes seine Anwendung.
35. Aus ROCK RECORDS & TAPES: «Press Information - Tang Dynasty».
36. Xue Ji. *Yaogun Mengxun - Zhongguo Yaogun Shilu (Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen - Katalog der chinesischen Rockmusik)*, Chinesischer Filmverlag Beijing 1993, S. 32.
37. Ebd., S. 2.
38. Jones, Andrew. *Beijing Bastards*, In: Spin (New York 1992), Volume 8, Number 7.

Literatur

Ah Se, Di An. *Menghui Tang Chao (Im Traum zurück in die Tang Dynastie)*, In: Yinxiang Shijie (Audio & Video World), Shanghai 1992, Nr. 11. S. 10/11.

Frith, Simon: *Zur Ästhetik der Populären Musik*. in: PopScriptum, Nr.1, Berlin 1992, S. 68 - 88. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01030.pdf>] (Vgl.: Frith, Simon: *Towards an Aesthetic of Popular Music*. In: *Music and Society* (Ed. R. Leppert/ S. McClary), Cambridge 1987, S. 133-149).

Gold, Thomas B. *Go with your Feelings: Hongkong and Taiwan Popular Culture in Greater China*, in: The China Quarterly, London, No, 136, Dec. 1993, S. 907-925.

Jones, Andrew. *Beijing Bastards*, In: Spin (New York 1992), Volume 8, Number 7.

Schell, Orville. *Discos and Democracy - China in the Throes of Reform*, Anchor Books New York 1989.

Spengler, Peter. *Rockmusik und Jugend - Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter*, wissen und praxis 11, Frankfurt 1987.

Staiger, Brunhild. *Fünfzig Jahre Maos Yan'aner Reden über Literatur und Kunst*, in: China aktuell (1992), S. 301 - 304.

Steen, Andreas. Interview mit Cui Jian während der «China Avantgarde» im Haus der Kulturen der Welt, Februar 1993.

Tang Dynasty. *Tang Chao (Tang Dynasty)*, LP, Distributed by Rock Records & Tapes Co. LTD, Taipei, Taiwan Press Information - Tang Dynasty (1992), Prepared by Rock Records & Tapes.

Tong Wei. *Rock'n'Roll China*, in: Nexus: China in Focus, Summer 1990.

Weggel, Oskar. *Alltag in China (4) Jung und Alt - Stationen der Lebensreise*, in: China aktuell, Hamburg 1994, S. 162-206.

Wicke, Peter. *Populäre Musik als theoretisches Konzept*, in: PopSriptum 1/1992, S. 6 - 39. [Online: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.htm> bzw. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01010.pdf>]

Xue Ji. *Yaogun Mengxun - Zhongguo Yaogun Shilu (Die Suche nach den in der Rockmusik enthaltenen Träumen - Katalog der chinesischen Rockmusik)*, Chinesischer Filmverlag Beijing 1993.