

Ruirui Ye

# Zheng: Eine lebendige Tradition

OPEN ACCESS



J.B. METZLER

---

# Zheng: Eine lebendige Tradition

---

Ruirui Ye

# Zheng: Eine lebendige Tradition



**J.B. METZLER**

Ruirui Ye  
Musikwissenschaft  
Universität der Künste Berlin  
Berlin, Deutschland



ISBN 978-3-662-70816-3      ISBN 978-3-662-70817-0 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-70817-0>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en) 2025. Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.

**Open Access** Dieses Buch wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor\*in(nen) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des/der betreffenden Rechteinhaber\*in einzuholen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jede Person benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des/der jeweiligen Zeicheninhaber\*in sind zu beachten.

Der Verlag, die Autor\*innen und die Herausgeber\*innen gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autor\*innen oder die Herausgeber\*innen übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Friederike Lierheimer

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

---

## Geleitwort

Frau Ruirui Ye stellt sich als Musikethnologin, als Musikerin und als Zheng-Spielerin der Frage nach der vor allem im 20. Und 21. Jh. überraschend angestiegenen Popularität des Zheng in der chinesischen Kultur und Kulturpolitik in einer globalisierten Welt.

Das Zheng kann als Musikinstrument historisch zurückverfolgt werden bis in die *Chunqiu*- und der *Zhanguo*-Zeit, d.h. 700–200 v. Chr.. Es kann damit als Ausgangspunkt mehrerer ostasiatischer Zither-Instrumente wie dem japanischen *Koto* und dem koreanischen *Gayageum* gesehen werden.

Trotz dieser langen Geschichte, war das Zheng als eigenständiges Musikinstrument kaum in Erscheinung getreten, sondern während dieses langen Zeitraums in leicht abgewandelten Formen in unterschiedlichen musikalischen oft lokal begrenzten musikalischen Kontexten in Erscheinung getreten. Bis vor etwa 100 Jahren wurde es unter anderem als Ensemble-Instrument in unterschiedlichen lokalen Musikkulturen und zum Teil in der Chinesischen Oper genutzt. Erst mit den sozialen und kulturellen Veränderungen im China des 20. Jahrhundert beginnt sich das Zheng allmählich als Soloinstrument zu etablieren. Im Zuge dessen verändern sich Spieltechnik, Komposition, Ästhetik und Ausbildung.

Frau Ruirui Ye reflektiert als ausgebildete Zheng-Spielerin die Erfahrungen, die sie als praktizierende Musikerin in Europa in der Präsentation „chinesischer Musik“ gemacht hat und stellt sich die Frage, ob das Zheng ein Repräsentant der Musik Chinas sein kann und welche Vermittlungstätigkeiten zwischen den unterschiedlichen Kulturen Chinas hier möglich sind.

In diesem Forschungs-Umfeld sind Begriffe wie „*Tradition*“ und „*traditionelles Zheng*“ wie auch Moderne und Nation von zentraler Bedeutung, Begriffe, die vor allem zu Beginn des 20. Jh. etabliert wurden und politische Auswirkungen hatten. Dies unterstützte die Tatsache, dass sich China heute als einheitliches, aus 56 ethnischen Gruppen zusammensetzendes Land („*Nation*“) versteht.

Heute ist das Zheng als eines der bedeutenden chinesischen Musikinstrumente zu betrachten. Die Autorin schätzt auf Grundlage ihrer Erhebungen bis zu zehn Millionen Praktizierende Zheng-SpielerInnen. Im letzten Jahrhundert haben sich im Umfeld der Bereiche Moderne/Nation/Tradition zentrale Veränderungen ergeben. Das Zheng wird heute im Rahmen nationaler Konservatorien nach europäischem Vorbild unterrichtet, seine soziale Stellung hat sich hin zu einem „nationalen“ Instrument mit erheblicher staatlicher Förderung entwickelt.

Dennoch wird das Zheng in der Forschung nur wenig berücksichtigt, hier stehen Instrumente wie die Qin, die eng mit Literaten in Verbindung gesetzt wird und sich auf umfassende Quellenlage beziehen kann, eher im Zentrum des Interesses. Dies beginnt sich aber zu ändern wie die hier vorliegende Arbeit von Frau Ruirui Ye eindrucksvoll zeigt.

Ausgehend von Erläuterungen zu Konzepten chinesischer Musik und philosophischer und ästhetischer Grundprinzipien – wobei dem Konfuzianismus eine zentrale kulturpolitische Rolle zufällt – diskutiert Frau Ruirui Ye organologische Details sehr kenntnisreich, was im weiteren Verlauf der Arbeit ebenso zutrifft auf ihre Beschreibungen der Notationsmodelle, der regionalen Schulen und der ästhetischen Konzepte des Zheng Spiels. Hier präsentiert die Autorin grundlegendes Material zum Zheng und schafft so einen Zugang für eine weitreichendere Rezeption.

Dies erweitert sie in den nächsten Kapiteln zur Statusveränderung von Zheng-Spielenden im Kontext einer sich drastisch verändernden chinesischen Gesellschaft im 20. und 21. Jahrhundert. Hervorzuheben ist hier die detailreiche Schilderung der Bedeutung von Cao Zheng für diese Prozesse.

Die Betrachtung der Rolle des Zheng in zeitgenössischen (digitalen) Medien, in der Popular-Kultur und im Umfeld einer internationalen Zuschreibung des Zheng zur immateriellen Kultur runden dieses Buch ab.

Die Autorin arbeitet klar heraus, dass seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gründung der Volksrepublik China Prozesse der Nationalisierung einen Niederschlag in der chinesischen Musik finden. Das Zheng wurde so im Rahmen eines aufkommenden Nationalbewusstseins und der Tatsache, dass dies Instrument außerhalb elitärer kultureller Zirkel eine große Bedeutung hatte und ein

sehr weites Spektrum musikalischer, formalen und spieltechnischen Möglichkeiten aufzeigt zu einem Symbol chinesischer Musik. So konnte kulturpolitisch ein Gefühl der Einheit in der Gesellschaft gestärkt werden.

In diesem Rahmen wird ein bis dahin kaum praktiziertes Solo-Repertoire für das Zheng etabliert.

Nach konfuzianischer Weltanschauung hat Musik die Macht, eine Gesellschaft zu verändern, so findet sich das Zheng in Prozessen zwischen kulturellem Nationalismus und kultureller Identität wieder und strahlt bis in die unterschiedlichen Strömungen einer globalen Popmusik aus. Das Zheng wird zu damit zu einem Symbol für Kontinuität und Nationalität.

Frau Ruirui Ye hat mit diesem Buch ein bisher wenig beachtetes Forschungsfeld betreten, viel neues Material aufarbeitet und so neue Themen für die Musikwissenschaft erschlossen.

Im Oktober 2024

Lars-Christian Koch  
Director of the Ethnological Museum and the Museum  
of Asian Art Staatliche Museen zu Berlin  
Berlin, Deutschland

Director of the Collections of the Ethnological  
Museum and the Museum of Asian Art  
in the Humboldt Forum  
Berlin, Deutschland

---

## Vorwort

Die Motivation zu dieser Forschungsarbeit ergibt sich aus einer dreifachen Kombination: Als Musikethnologin, als Musikerin und insbesondere als Zheng-Spielerin. Mich interessiert die überraschend angestiegene Popularität und die Identität des Zheng, insbesondere in einer globalisierten und medialisierten Welt. Auch bei meinen eigenen Auftritten in Europa – in der Regel als *chinesische* Musik präsentiert – stellt sich mir dabei immer wieder die Frage: Kann ein Musikinstrument einen Status haben? Was bedeutet das Zheng für die chinesische Musik? Inwiefern ist es als Repräsentant der chinesischen Musik zu betrachten?

In einer Rolle zwischen den Kulturen bietet es sich an, interkulturelle Vermittlungstätigkeit auszuführen, weil bei der Übersetzung von Begrifflichkeiten immer wieder Schwierigkeiten hinsichtlich der exakten Bedeutung auftreten, die möglicherweise teils in unterschiedlicher gesellschaftlicher Einbindung bestehen, teils in unterschiedlicher Interpretation. Daher im Folgenden zunächst einige Begriffsklärungen von Relevanz für diese Arbeit.

Mit dem Begriff „*Tradition*“ und „*traditionelles Zheng*“ bezeichne ich in dieser Arbeit das Zheng und die Musik, die sich in verschiedenen ländlichen Gebieten Chinas findet und die sich vor dem 20. Jahrhundert entwickelt hat.<sup>1</sup>

Der Begriff der „*Moderne*“ macht einen langen Entwicklungsprozess ausgehend vom einfachen Gegensatz zum Bisherigen, über konservativ-kulturkritische Bewertung des vermeintlich im Niedergang begriffenen Aktuellen bis hin zu einer

---

<sup>1</sup> Mehr zum Begriff *Tradition* vgl. Kapitel 1: *Die Rolle der Musik in der chinesischen Kultur*.

eine Fortschrittsentwicklung bejahenden Bedeutung in Zeiten technischer Erfindungen und Entwicklungen durch.<sup>2</sup> Ich verwende den Begriff „*Moderne*“ für das Zheng und seine Musik im Gegensatz zu „*Tradition*“ im oben beschriebenen Sinne.

Der nach wie vor äußerst unscharfe Begriff der „*Nation*“ lässt sich bereits auf lateinische Texte (*nasci*: geboren werden) zurückführen und stellt einen wie auch immer gearteten Zusammenhang mit der Herkunft her.<sup>3</sup> Seit dem Hochmittelalter unter anderem an Universitäten für unterschiedliche Landsmannschaften verwendet, wird er in der Zeit um die Französische Revolution für die Bevölkerung eines Staates verwendet. Im 19. Jahrhundert kommt eine emotionale Komponente hinzu, die als förderlich bei der Bildung von Nationalstaaten gesehen wird. Dieser zunächst europäische Begriff kommt schließlich über Japan nach China, das sich heute als einheitliches, aus 56 ethnischen Gruppen zusammensetzendes Land („*Nation*“) sieht.<sup>4</sup>

Der im deutschen Sprachbereich umstrittene Begriff „*Volk*“ entwickelt sich von einer Bezeichnung für „die Anderen“ bei den Römern, über eine Identifikation mit „*Nation*“ bei Herder zu einer teils stark ausgrenzenden im 19. und 20. Jahrhundert, insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus. Er wird in der frühen Bundesrepublik eher auf eine Staatsbevölkerung bezogen, in der Deutschen Demokratischen Republik in Sinne eines Klassenschemas auf untere Bevölkerungsgruppen, in der Wendezeit von der Bevölkerung umgedreht gegen die Regierung verwendet (*Wir sind das Volk!*), dann in Richtung einer Vereinigung der beiden deutschen Staaten (*Wir sind ein Volk!*). In Zeiten verstärkter Migration stellt sich die Bedeutungsklärung noch schwieriger dar.<sup>5</sup>

Daher wird dieser Begriff – außer dort, wo eine Änderung die Lesbarkeit beeinträchtigen würde – weitestgehend vermieden. Gemeint ist im Zusammenhang dieser Arbeit *Bevölkerung*. Entsprechend ist der Umgang mit dem Begriff „*Volksmusik*“, der die Musik meint, die für das Alltagsleben der chinesischen Zivilgesellschaft relevant und durch mündliche Tradierung charakterisiert ist.<sup>6</sup>

Alle Verweise im Text auf chinesische Literatur wie auch Zitate sind von der Autorin aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt. Im Text wird die deutsche

<sup>2</sup> Vgl. hierzu auch: RITTER, Joachim u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6, Basel: Schwabe, 1984, col. 54–62, s. v. „*Moderne*“.

<sup>3</sup> Idem, col. 406–414, s. v. „*Nation*“.

<sup>4</sup> Vgl. FEI Xiaotong: *Einheit und Vielfalt der chinesischen Nation*, Beijing: China Minzu University Press, 1999.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu: RITTER Bd. 11, 2001, col. 1080–1090, s. v. „*Volk*“.

<sup>6</sup> Der Begriff *xin minyue* als chinesische Neubildung wird hilfsweise mit „*Neue Volksmusik*“ wörtlich übersetzt. Vgl. hier insbesondere Abschnitt 4.3.2: *Die Entstehung der xin minyue*.

---

Übersetzung benutzt. Der originale Titel findet sich im Literaturverzeichnis. Originale kurzer Zitate finden sich i.d.R. in der Fußnote. Rein chinesische Angaben werden ins Deutsche übersetzt. Besteht eine englische Bezeichnung für chinesische Verlage, Vereine oder Institutionen, so wird diese übernommen. Alle Verweise im Text auf englischsprachige Literatur werden in ihrer ursprünglichen Form beibehalten.

Ruirui Ye

---

## Danksagung

Die Jahre, die ich mit der Arbeit an meiner Promotion verbracht habe, waren trotz mancher schlafloser Nächte im Rückblick äußerst lohnend: Ich habe nicht nur die Forschung und die Wissenschaft genossen, sondern auch Wärme und Unterstützung um mich herum erfahren. Die vorliegende Dissertation wäre ohne die vielfältig erfahrene Unterstützung nicht möglich gewesen.

Zuerst möchte ich mich bei meinem Doktorvater, Prof. Dr. Lars-Christian Koch, sehr herzlich bedanken, der mich von Anfang an sowohl mit wissenschaftlicher Expertise als auch mit ermutigenden Worten insbesondere in Bezug auf meine Forschungsmethodik unterstützt hat. Seine Unterstützung und motivierenden Worte haben mich immer wieder inspiriert und mir geholfen, meinen Weg zu finden. Ich bin zutiefst dankbar für seine wertvollen Ratschläge und seine Hilfe auf meinem akademischen Pfad. Ebenso möchte ich Prof. Dr. Dörte Schmidt als Zweitgutachterin für ihre ehrlichen Rückmeldungen und das Öffnen von Türen in die Fachwelt danken wie auch für ihre Unterstützung bei meiner Bewerbung um eine Doktorandenstelle.

Ein Dank geht auch an meine wunderbaren Kollegen im Forschungskolloquium. Die gemeinsamen wissenschaftlichen Diskussionen waren für mich nicht nur lehrreich, sondern haben auch mein Forschungserlebnis umso schöner gemacht. Ein herzlicher Dank geht dabei an Frau Prof. Dr. Susanne Fontaine für ihre freundliche Beratung während der Promotionsphase und auch in Hinblick auf mein künftiges Forschungsprogramm.

Für den praktischen Teil dieser Forschung möchte ich insbesondere den Zheng-Künstler:innen und -Pädagog:innen Herrn Prof. Li Qingfeng, Frau Prof. Zhang Jingjia, Frau Ma Haiyan und Frau Yuan Xuemei danken. Ein spezieller

Dank geht an Frau Prof. Lin Ling für die Bereitstellung von Forschungsmaterialien während meiner Recherche. Frau Xie Yundan von der Musikinstrumentenmanufaktur Dunhuang und Frau Miao Hong von der Musikinstrumentenmanufaktur Qionghua sei für ihre Unterstützung bei meinen Forschungsinterviews und für die Unterstützung während meiner Forschungsreisen in China gedankt.

Ganz besonderer Dank gebührt Dr. Andreas Pietsch für seine kontinuierliche Unterstützung in sprachlicher und technischer Hinsicht, die für mich äußerst wertvoll war. Meiner lieben Freundin Lishuang möchte ich für ihre bedingungslose Unterstützung und die gegebene Wärme meinen wahrhaftigen Dank aussprechen.

Nicht zuletzt möchte ich mich im Zusammenhang mit dem Veröffentlichungsprozess dieses Buches bei Herrn Zhang He, Redakteur bei Springer, für die engagierte Vermittlung bedanken. Ebenso gebührt Frau Friederike Lierheimer Dank für die zügige Bereitstellung des Vertrags und Editor Alfie Chrisolyte für die sorgfältige Betreuung der Produktion.

Selbstredend geht mein tief empfundener Dank aber auch an meine ganze Familie, die mir zunächst das Studium und danach noch diese Promotion im Ausland durch ihre Großzügigkeit ermöglicht hat. Mir ist bewusst, dass ich mich sehr glücklich schätzen darf, Eltern wie diese zu haben – und ich schätze mich deswegen auch sehr glücklich. Ohne ihre Liebe und Großzügigkeit wäre all das nicht möglich gewesen.

Auch allen anderen, die mich auf meinem Weg begleitet und unterstützt haben, möchte ich ebenfalls meinen tiefen Dank aussprechen. Die erwiesene Freundlichkeit und Liebe haben mir immer wieder Mut gemacht und mich inspiriert.

---

# Einleitung

*The Cheng (i.e. Zheng), on the other hand, may serve a double purpose. First, it may play an important role in preserving and popularizing ancient Chinese music of a lighter genre. And second, the Cheng may be utilized for developing a modern, purely Chinese music, accessible to broader circles: an indispensable factor in national life.<sup>7</sup>*

## **Gegenstand der Arbeit**

Das Zheng ist ein wichtiger Teil der chinesischen Instrumentalmusik und seine tiefe kulturelle Bedeutung ein reicher Schatz der chinesischen Musik. Etliche Dokumentationen weisen das Zheng im Raum des heutigen chinesischen Staats schon in früher Zeit nach, nämlich in der *Chunqiu*-<sup>8</sup> und der *Zhanguo*-Periode.<sup>9</sup> Es wird als Urahn verschiedener asiatischer Zither-Instrumente wie der mongolischen *Yatga*, der japanischen *Koto*, der vietnamesischen *Đàn tranh* oder des koreanischen *Gayageum* betrachtet.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> VAN GULIK, R. H.: *Brief Note on the Cheng, the Chinese Small Cither*, in: *Toyo Ongaku Kenkyu. The Journal of the Society for the Research of Asiatic Music*, (09) 1951, 10–25, hier: 25.

<sup>8</sup> Frühlings- und Herbstperiode etwa 770–475 v. Chr.

<sup>9</sup> Zeit der Streitenden Reiche etwa 475–221 v. Chr.

<sup>10</sup> Vgl. CAO Zheng: *Forschungen zur Geschichte der Zheng*, in: *Chinesische Musik*, Beijing, (01) 1981, 40–43.

Dabei wird leicht übersehen, dass das Zheng trotz seiner langen Geschichte als Musikinstrument im soziokulturellen Sinne des Begriffs „Tradition“ noch relativ jung ist. Als eigenständige Kunstform existiert Zheng erst seit etwa 100 Jahren. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist das Zheng an unterschiedlichen Orten als Ensembleinstrument eng mit Volksmusik, Oper und Instrumentalmusik verbunden. Mit den sozialen und kulturellen Entwicklungen in China im 20. Jahrhundert löst sich das Zheng allmählich davon und beginnt, sich als Soloinstrument zu entwickeln.<sup>11</sup> Auch verändern sich in diesem Prozess Spieltechnik, Komposition, Ästhetik und Ausbildung.

Wenn man heute das Musikleben in China in Augenschein nimmt, so ist eine überraschende Beobachtung zu machen: Das Zheng scheint zu einem der beliebtesten chinesischen Musikinstrumente mit geschätzten zehn Millionen Praktizierenden avanciert zu sein. Interkulturelle musikalische Interaktion findet auf einer internationalen Plattform statt: Auf dem Zheng. Seine Musik und seine Praxis haben im vergangenen Jahrhundert und im Rahmen des chinesischen Konservatoriums wie auch darüber hinaus dramatische Veränderungen erfahren. Die soziale Stellung des Zheng ähnelt somit inzwischen der des Klaviers als *„a domestic instrument – a symbol of refinement and of other important ethnic values.“*<sup>12</sup>

Zahlreiche musikalische Ereignisse – live und online – zeugen von dem überaus großen Interesse und der überragenden Popularität des Zheng im modernen China. Auch im offiziellen Kultursystem genießt es einen hohen Stellenwert und somit staatliche Förderung.

Es wird zudem in den letzten Jahren zunehmend als wichtiger Forschungsgegenstand entdeckt. Demgegenüber zeigt sich das interessante Phänomen, dass eine Statistik von 1980 lediglich 18 musikwissenschaftliche Untersuchungen zum Thema Zheng verzeichnet.<sup>13</sup> Warum? Das Zheng wird in der Vergangenheit nicht Gegenstand kritischer wissenschaftlicher Studien, weil diese in der konventionellen chinesischen Wissenschaft den als höher angesehenen Kunstformen vorbehalten

---

<sup>11</sup> Vgl. CAO, Zheng / KNOBLOCH, Yvonne: *A Discussion of the History of the Guzheng*, in: *Asian Music*, 14 (02) 1985, 1–16.

<sup>12</sup> Vgl. THRASHER, Alan R.: *The Role of Music in Chinese Culture*, in: *The World of Music*, 27 (01) 1985, 3–18, hier: 12.

<sup>13</sup> YAO Yijun / YUAN Huan: *Ein Bericht über den Stand der Guzheng-Forschung in China*, in: CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, 3–17.

sind, wie z. B. der siebensaitigen Zither *Qin*.<sup>14</sup> Der Zheng-Pädagoge, -Spieler und -Wissenschaftler CAO ZHENG (1920–1998) erläutert bereits im Jahr 1954:

*[... dass] unter unseren nationalen Musikinstrumenten das Zheng so schön sein kann wie die Qin und die Se. Während die Qin und die Se, die in der Antike von den Literaten und Gelehrten geliebt wurden, in Notation überliefert sind, ist das Zheng, das innerhalb der Bevölkerung überliefert wurde, nicht schriftlich überliefert, und wenn doch, dann sind die Aufzeichnungen sehr knapp. Sie geben kein vollständiges und genaues Bild der Musik wieder.*<sup>15</sup>

CAO ZHENG äußert hier einen entscheidenden Hinweis auf den Grund für die unterschiedliche Wahrnehmung der genannten Instrumente Qin und Zheng: Die Schriftlichkeit der Überlieferung. Er fordert hiermit eine Gleichstellung des Zheng mit dem anerkannten Instrument *Qin* und rückt es somit aus dem Bereich der Musik der einfachen Bevölkerung in denjenigen der Literaten- und Kunstmusik. Es geht also letztlich um einen Prestigegewinn für das Zheng.

Für die vorliegende Untersuchung ergibt sich demnach die Frage nach Grund und Bedeutung der gegenwärtig zu beobachtenden Popularität des Zheng. Sich selbst als eine musikethnologische und kulturwissenschaftliche Studie über das Zheng innerhalb eines gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses verstehend, wird das Zheng – ausgehend von dem Musikinstrument selbst, über seine Musik und seine gesellschaftlichen Funktionen hinweg – als ein sich entwickelndes kulturelles Phänomen aufzuzeigen wie auch als gesellschaftliches Phänomen zu verstehen gesucht.

---

<sup>14</sup> Dieser Vergleich bezieht sich auf die Menge an schriftlicher Literatur über die *Qin* (siebensaitige Zither), die von chinesischen Literaten und Eliten bevorzugt wird, da *Zheng* und *Qin* im Allgemeinen unterschiedlichen sozialen Schichten dienen. Siehe GAYWOOD, Harriet Rosemary Ann: *Gugin and Guzheng: The Historical and Contemporary Development of Two Chinese Musical Instruments*, Masterarbeit, Durham University, 1996.

<sup>15</sup> Chin.: „在我国民族乐器中, 可以和琴, 瑟并美者, 箏也。“ 古代文人士大夫爱的琴、瑟均有传谱, 而在劳动人民中传承的箏却没有, 即使有, 所记也十分简感。不能完整、准确地反映乐曲的全貌。因此在地域广大的中国难以有效地交流和传播 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO, 1954; zitiert nach LIN Ling: *Eine Chronologie der Guzheng-Kunst von Cao Zheng*, Beijing: China Youth Press, 2017, 62.

---

## Literaturüberblick

### **Zheng-Musik**

Zheng-Musik wird ursprünglich durch mündliche Überlieferung verbreitet. Sie ist vor einem historisch-ökonomischen Hintergrund agrarischer Rahmenbedingungen in relativ geschlossenem geografischem Umfeld und soziokultureller Atmosphäre entstanden. Im Laufe seiner langen Geschichte breitet sich die Verwendung des Zheng und seiner Musik im Zuge der Veränderungen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentren Chinas von der Region *Xi'an* (heute Provinz *Shaanxi*) im westlichen Zentralchina nach Osten und Süden aus und wird sukzessive in die Begleitung von lokalen Opern, erzählendem Gesang, Volksliedern oder volkstümlicher Instrumentalmusik integriert. Das Zheng ist seither eng mit regionalen Ensembletraditionen verbunden und begleitet oft erzählenden lokalen Gesang.<sup>16</sup>

Die westliche Musikkultur beginnt seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Begleitung einer Reihe von Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft in großem Umfang Einzug zu halten. Unter dem Einfluss des sozialen und kulturellen Umfelds beginnt sich die musikalische Szene Chinas zu verändern, und zwar sowohl formal als auch inhaltlich.<sup>17</sup> Die chinesische städtische Musikkultur entfernt sich allmählich von

---

<sup>16</sup> Vgl. LIN Ling: *Der Ursprung und die künstlerische Entwicklung des chinesischen Guzheng*, in: CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, s.v. *Guzheng*, 26. Diese Ursprungsregion wird derzeit als wahrscheinlich angenommen. Allerdings stehen noch archäologische Belege aus. Insofern ist die Herkunftsforschung noch im Entwicklungsprozess.

<sup>17</sup> Mehr darüber in Abschnitt 1.2: Das Konzept der traditionellen Musik. Siehe hierzu auch: LUO Qin: *Ein Überblick über die Geschichte und Entwicklung der Musikanthropologie*, in:

der Idee der Agrarkultur und macht bedeutende Veränderungen durch. Das Zheng entwickelt sich allmählich von einem Volksmusikinstrument innerhalb eines Ensembles hin zu einem bedeutenden Soloinstrument. Solostücke, die heute „traditionell“ genannt werden, sind meist durch Erforschung, Verfeinerung und Verarbeitung von regionaler Volksmusik im 20. Jahrhundert neu erstellt, allmählich gereift und zu Solostücken der Zheng-Musik weiterentwickelt. Die Art der Notation wird von der ursprünglichen *Er-Si*-Notation und der *Gong-Che*-Notation auf einfache Ziffern- und Fünflinien-Notation geändert.<sup>18</sup> Im Rahmen der staatlichen Kulturpolitik wird das Zheng in ein Konservatoriumsumfeld transferiert.<sup>19</sup>

Der Großteil der aktuellen Forschung konzentriert sich auf die Entwicklung des Zheng im 20. Jahrhundert sowie auf Kompositionsmethoden und technische Entwicklungen und führt somit zu der Feststellung, die traditionelle Zheng-Spieltechnik sei allmählich durch die Absorption der Spieltechnik anderer nationaler und westlicher Musikinstrumente in die modernen Zheng-Stücke integriert worden.<sup>20</sup> Die neuen Kompositionen bilden den wichtigsten Bestandteil der Modernisierung des Zheng und seiner Musik. Durch die Verwendung westlicher Kompositionsformen ergibt sich eine Loslösung von ursprünglich chinesischen klangästhetischen Konzepten, wodurch neukomponierte Zheng-Musik den Charakter eines Kunstwerks annehmen kann.<sup>21</sup>

Über die Ursprünge und die Geschichte des Zheng sowie die Musikstile der regionalen Zheng-Schulen liegen inzwischen zahlreiche Forschungsergebnisse vor.<sup>22</sup>

---

LUO Qin (Hg.): *Eine Einführung in die Theorie und Methodologie der Musikanthropologie*, Musikverlag des Konservatoriums Shanghai, 2011, 31. YU Runyang: *Eine allgemeine Geschichte der westlichen Musik (M)*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2003, 280. LIU Xiaofeng: *Eine Einführung in die Gesellschaftstheorie der Moderne*, Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 1998, 15–20.

<sup>18</sup> Mehr dazu in Abschnitt 2.4: *Notation*.

<sup>19</sup> Mehr dazu in Kapitel 3: *Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

<sup>20</sup> YANG Fan: *Vererbung und Entwicklung zeitgenössischer Zheng-Performance-Techniken*, Fuzhou: Fujian Normal University, 2007. YAN Aihua: *Die Entwicklung der zeitgenössischen Zheng-Kunst*, in: *Hundred Schools in Arts*, (03) 2002, 107–111. WANG Yingrui: *Chinesische Zheng-Kunst im 20. Jahrhundert*, PhD diss, Chinese National Academy of Arts, 2007.

<sup>21</sup> Vgl. SUN Zhuo: *The Chinese Zheng Zither: Contemporary Transformations*, Farnham: Ashgate, 2015.

<sup>22</sup> Siehe hierzu: CAO Zheng, 1981, 40–43. DING Chengyun: *Die Henan-Zheng-Schule*, in: YAN Liwen (Hg.): *Zhongguo Guzheng Mingqu Huicui*, Beijing: People's Music Publishing House, 1993, 271–273. HUANG Chengyuan: *Das Guzheng von 500 v. Chr. Eine Studie über die aus dem Grab von Guixi Ya ausgegrabenen Musikinstrumente*, in: *Chinese Music*, (03) 1987,

Als grundlegendes und besonders hilfreiches Werk in chinesischer Sprache steht der *Guzheng-Band*<sup>23</sup> – eine umfassende Sammlung von Transkriptionen traditioneller Zheng-Musik und von Texten zum Zheng in der chinesischen Geschichte, Teil des von der CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY herausgegebenen vielbändigen *huayue dadian* (*Chinesischer Musik-Kanon*) und somit das erste Dokument der chinesischen *minzu qiyue* (nationalen Instrumentalmusik) seit Gründung der Volksrepublik China – zur Verfügung, der unter der Leitung von LIU XI JING (\*1948) und der Mitarbeit zahlreicher Spezialisten im Jahr 2021 erschienen ist. Er besteht aus drei Teilen: Zwei davon mit ausgewählten bedeutenden Partituren aus der gesamten Zheng-Literatur. Im dritten Teil findet sich eine qualifizierte Auswahl wissenschaftlich anerkannter Texte und Abbildungen aus der Geschichte des Zheng. Die Auswahlkriterien berücksichtigen sämtliche Zeitschichten, verschiedene regionale musikalische Eigenschaften und einzelne bedeutende Persönlichkeiten, die das Zheng-Spiel und dessen Überlieferung prägen. Die darin enthaltenen Texte bestehen aus kurzen Erläuterungen sozialer Kontexte und musikalischer Merkmale. Damit eignen sie sich auch als Quellenmaterial für Studien über das traditionelle Zheng und sein Auftreten im zwanzigsten Jahrhundert.

Die Forschungslandschaft auf dem Gebiet der Zheng-Musik in Europa weist noch erhebliche Leerstellen und somit auch Freiräume auf. Daher ist diesbezüglich nur sehr wenig wissenschaftliche Literatur in deutscher Sprache vorhanden. Erwähnenswert ist das einzige Werk zum Zheng in deutscher Sprache – erschienen im Jahr 1994 – mit Hinweisen auf die Bezeichnungen der verschiedenen Komponenten des Zheng und darauf, dass diese ihrerseits nicht nur auf die kulturelle Einbindung des Instruments verweisen, sondern auch auf die Bedeutung der Symbolik, welche in der chinesischen Lebens- und Weltanschauung ihren Ausdruck findet.<sup>24</sup> Die Studie verfolgt jedoch weniger einen soziologischen Ansatz als eher eine Darstellung von Klangkonzept, Tonsystem und Stimmungen, Notation, Skalen und Modusanalyse.

---

43–44. ZHAO Manqin: *Analyse der Geschichte des Zheng*, in: *Musikforschung*, (04) 1981, 68–70. ZHOU Yan-Jia / Li Shi-Bin: *Das Qinzheng im Qin-Gebiet. Untersuchungsbericht über das Guzheng in Yulin, Provinz Shaanxi* [J], in: *Symphonie – Zeitschrift der Musikhochschule Xi'an*, 1982, 21–25. CHEN, Yanzhi: *The Zheng. A Chinese Instrument and Its Music*, PhD diss, Brown University, 1991. CHENG, Te-Yuan: *Zheng. Tradition and Change*, PhD diss, University of Maryland, 1991.

<sup>23</sup> CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021.

<sup>24</sup> WILL, Udo: *Die Zerstörung des Tiao: Untersuchungen zu gegenwärtigen Veränderungen in der Chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng (Wölbrettzither)*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Zudem gibt es auch einige wenige Veröffentlichungen in englischer Sprache. Es mangelt – über Einblicke in das alltägliche Leben von Musikern hinaus – zudem an systematischen biografischen Untersuchungen über einzelne, für die Entwicklung des Zheng in den inneren, historischen und ursächlichen Zusammenhängen verantwortliche Musizierende.<sup>25</sup>

### ***Kultureller Nationalismus***

In dieser Arbeit wird argumentiert, dass das Zheng chinesische kulturelle Identität repräsentiere und dass es als nationales Instrument in der Lage sei, das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer kulturellen Identität zu verstärken oder sogar zu begründen.<sup>26</sup>

Der moderne Begriff der „Nation“ entsteht im 19. Jahrhundert in Europa und kommt über Japan nach China, das heute als einheitliches, sich aus 56 ethnischen Gruppen zusammensetzendes Land gesehen wird.<sup>27</sup> Die Ansicht des Ethnologen FEI XIAOTONG betont insofern den konstruktiven Charakter der *zhonghua minzu* („Chinesische Nation“) als nationale Einheit in Vielfalt.<sup>28</sup> Die Definition von ANTHONY D. SMITH für Nationalismus als eine ideologische Strömung hat unter anderem die *nationale Identität* und die nationale Einheit zum Ziel.<sup>29</sup> Kultureller Nationalismus ist in diesem Zusammenhang als eine Form des Nationalismus zu verstehen, die davon ausgeht, dass Nationen durch eine gemeinsame Kultur definiert sind. In China wird das Konzept eines kulturellen Nationalismus vertreten, das eher auf die *kulturelle Identität* ausgerichtet ist.<sup>30</sup>

Ausgehend von der von EDWARD T. HALL – dem Anthropologen – vertretenen Ansicht zur Kultur, gehe ich davon aus, dass die Kultur alles beeinflusst, was Menschen innerhalb einer Gesellschaft tun und was auf ihren Ideen, Werten, Einstellungen und normativen oder erwarteten Verhaltensmustern basiert.<sup>31</sup> Demzufolge

---

<sup>25</sup> Einige der wenigen Beispiele seien hier genannt. GAO Liang: *Der Meister der Generation. Ein Tribut an den Guzhang Musikpädagogen Professor Cao Zheng*, in: *Guzhang Music Educator. New Sounds of Music: Journal of Shenyang Conservatory of Music*, (04) 1996, 58–61. LIN Ling 2017.

<sup>26</sup> Kultureller Nationalismus ist als Gegenreaktion auf das Eindringen der westlichen Staaten im 19. Jh. anzusehen. Vgl. Abschnitt 1.2: *Das Konzept der traditionellen Musik*.

<sup>27</sup> Vgl. *Vorwort*.

<sup>28</sup> Vgl. FEI Xiaotong: *Einheit und Vielfalt der chinesischen Nation*, Beijing: Zentrale Universität für Nationalitäten Presse, 1999.

<sup>29</sup> SMITH, Anthony D.: *Nations Identity*, Reno (Nevada): University of Nevada, 1993.

<sup>30</sup> Vgl. GUO, Yingjie: *Revival of Chinese Cultural Nationalism*, in: *Journal of Multidisciplinary International Studies*, 04 (01) 2007. URL: <https://doi.org/10.5130/portal.v4i1.424> (08.05.2023).

<sup>31</sup> Vgl. HALL, Edward T.: *Beyond Culture*, New York: Anchor Books/Doubleday, 1976, 16.

beruht die Einheit einer Bevölkerungsgruppe in einem bestimmten Gebiet auf einer spezifischen Kultur.

Gleichzeitig wird postuliert, dass Kultur nicht unveränderlich sei und menschliche Initiative den konkreten Ausdruck der Kultur verändern könne. Demnach sollte es möglich sein, dass sich eine bestimmte nationale Kultur inhaltlich verändern kann, ohne ihre Eigenarten einzubüßen. Der Anthropologe CLIFFORD GEERTZ vertritt die Auffassung, dass das Konzept der Kultur im Wesentlichen ein symbolisches Konzept sei,<sup>32</sup> die Soziologin ANN SWIDLER hingegen diejenige, dass es sich um ein „*tool-kit*“, also um einen Werkzeugkasten, handele.<sup>33</sup> Diese Metapher lässt sich als eine Ressource für das Verständnis von Kultur lesen, d. h. dass Kultur einen dauerhaften Einfluss auf die Menschen und die Gesellschaft haben und dass sie das menschliche Verhalten und die Entscheidungsfindung bestimmen könne. Das soziale Umfeld beeinflusst somit die kognitiven Muster des Einzelnen. Bestimmte kognitive Muster beeinflussen sein Handeln.<sup>34</sup> Das bedeutet im Umkehrschluss aber auch, dass die individuelle Initiative bei der Entwicklung der Kultur eine wichtige Rolle spielen muss.

Es wird davon ausgegangen, dass einheimische chinesische Musikkultur seit langem ein ausgeprägtes ästhetisches Empfinden von großen Teilen der chinesischen Bevölkerung widerspiegelt und unter dem Einfluss des Konfuzianismus eine wichtige gesellschaftliche Funktion übernimmt. Der Konfuzianismus geht davon aus, dass die ideale Musik der Selbstkultivierung diene – zugleich jedoch eine innige Verbindung mit dem kaiserlichen System der Zivilisation und Bildung eingehe.<sup>35</sup>

Seit dem Opiumkrieg hat sich in China unter dem Einfluss der westlichen Zivilisation allmählich ein moderner kultureller Nationalismus entwickelt.<sup>36</sup> Die „Nationalisierung“ der Musik ist ein wichtiger Aspekt davon. Der Begriff *guoyue* (nationale Musik) wird Anfang des 20. Jahrhunderts populär und umfasst alle Musik, die als Reaktion auf ein bestimmtes nationales Bewusstsein für chinesische

---

<sup>32</sup> GEERTZ, Clifford: *The Interpretation of Cultures*, New York, NY: BasicBooks, 2000.

<sup>33</sup> SWIDLER, Ann: *Culture in Action. Symbols and Strategies*, in: *American Sociological Review*, 51 (02) 1986, 273–286.

<sup>34</sup> Vgl. BREKHUS, Wayne H.: *Culture and Cognition*, Cambridge: Polity Press, 2015, 1–12.

<sup>35</sup> Daher wird in Abschnitt 1.3: *Musik und Philosophie* vor der Diskussion der aktuellen Entwicklung der *lebendigen Tradition* des Zheng ein Überblick über chinesische Musikauffassung an sich gegeben.

<sup>36</sup> Vgl. GUO Yingjie 2007.

Musikinstrumente geschrieben ist.<sup>37</sup> Die Entstehung der *guoyue* ist durch das Sammeln, Zusammenstellen und Umgestalten kultureller Ressourcen gekennzeichnet und spiegelt die Entwicklung des *kulturellen Nationalismus* in China wider.<sup>38</sup>

Seit Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 ist die Absicht der neuen Gesellschaft nicht nur, eine neue Politik und eine neue Wirtschaft zu entwickeln, sondern auch eine neue Kultur.<sup>39</sup> In der Volksrepublik China wird nach 1949 der Ausdruck *guoyue* durch *minzu yinyue* oder dessen Abkürzung *minyue* für die chinesische Musik ersetzt. Sie wird im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderung für das Herausbilden einer neuen einheitlichen kulturellen Identität genutzt, so dass traditionelle Instrumente einschließlich der dazugehörigen Musik einer Transformation unterzogen werden, um die moderne nationale Kultur besser repräsentieren zu können.<sup>40</sup> 1953 weist der Musikwissenschaftler LÜ JI (1909–2002) in seiner Rede auf der erweiterten Sitzung des *zhonghua quanguo yinyue gongzuozhe xiehui* (Nationales Komitee der Allchinesischen Musikaarbeitervereinigung) darauf hin, dass

*[...] die Förderung der hervorragenden Traditionen der nationalen Musik eindeutig als Aufgabe der Vereinigung aufgeführt ist. [...] Die neue Musikkunst muss auf diesem soliden Fundament aufgebaut werden.*<sup>41</sup>

Durch Betonung der Nationalisierung von Musik als wichtige Aufgabe des chinesischen Musikerverbandes und die Festlegung, dass die Musik auf der Nationalisierung beruhen müsse, wird diese im Wesentlichen als grundlegende Musik- und Kulturpolitik etabliert. Zweifellos ist es diese große Bedeutung, die dem volksmusikalischen Erbe sowohl von offizieller Seite als auch von einzelnen Musikern beigemessen wird, die als solide Grundlage den Weg für weitere Entwicklungen im Bereich der Musik ebnet.

<sup>37</sup> Vgl. LAU, Frederick: *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

<sup>38</sup> Mehr darüber in Abschnitt 1.2: *Das Konzept der traditionellen Musik*.

<sup>39</sup> Siehe hierzu: PERRIS, Arnold: *Music as Propaganda. Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*, in: *Ethnomusicology*, 27 (01) 1983, 1–28.

<sup>40</sup> Vgl. LAU 2008, 60. Mehr darüber in Kapitel 3: *Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

<sup>41</sup> Chin.: 发扬民族音乐的优秀传统被明确地列为协会的任务 [...] 新的音乐艺术必须建筑在这个坚实的基础之上 (Übersetzung aus dem Chinesischen). LÜ Ji: *Streben nach der Entwicklung und Verbesserung der Musik der Bevölkerung*, in: *People's Music*, (12) 1953, 8. Im gleichen Jahr ändert sich der Name zu *zhongguo yinyue jiaxiehui* (Chinesische Musikaarbeitervereinigung).

Als sich die chinesische Gesellschaft im 20. Jahrhundert stark verändert, ändert sich auch die Art und Weise, wie die Zheng-Musik überliefert wird, und zwar nicht nur aufgrund des Wandels der allgemeinen Gesellschaftsstruktur, sondern auch aufgrund des Einflusses, den die dynamischen Entscheidungen einzelner Persönlichkeiten auf den Verlauf der Geschichte haben. Sowohl Komponisten als auch Interpreten setzen sich seither mit großem Enthusiasmus mit volkstümlicher Musik auseinander, übernehmen die Traditionen zunächst, um sie darüber hinaus auch weiterzuentwickeln. Diese Phase lässt sich als „Institutionalisierung“ des Diskurses der Volksmusik, einschließlich der Zheng-Musik, beschreiben.<sup>42</sup> Eine exemplarische Darstellung über CAO ZHENG und sein Wirken auf die Entwicklung des Zheng findet sich in Kapitel 3.

### **Identität**

Im Alltagsleben der Menschen wirken die politischen Faktoren, die die weitere Entwicklung der Zheng-Musik vorantreiben, eher schwächer als die Faktoren der kulturellen Identität. Insbesondere als Folge der sich beschleunigenden Globalisierung unter der technischen Entwicklung ist das Entstehen einer Gegenbewegung in Richtung des Findens und Definierens von Identität zu beobachten.

Das Thema der Beziehung zwischen Musik und *Identität* gewinnt in der gegenwärtigen musikethnologischen Diskussion zunehmend an Bedeutung.<sup>43</sup> Musik kann sowohl auf materielle als auch auf symbolische Weise an der (Re-) Konstruktion kultureller Identitäten beteiligt sein, auch wenn Identität und Authentizität als ideologisch aufgeladene Konzepte betrachtet werden können – und vielleicht auch sollten.<sup>44</sup> Musik kann Gemeinschaftsgefühl verkörpern. Eine solche Gemeinschaft mag zwar „eingebildet“ – im Sinne von imaginiert – sein, aber da sie über das

---

<sup>42</sup> Vgl. RICE, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1994. Timothy Rice diskutiert den Prozess des Aufbaus des Konservatoriumsrepertoires aus Volksmusiktraditionen der bulgarischen Musik im 20. Jahrhundert, angeführt von der staatlichen Kulturpolitik. Er ist davon überzeugt, dass sich die Musik ändere, wenn sich die Kultur oder die wirtschaftliche Basis ändert.

<sup>43</sup> Siehe hierzu: KAEMMER, John: *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press, 1993. NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press, 2005, 247. HARGREAVES, David J. / MIELL, Dorothy / MACDONALD, Raymond A.: *What are musical identities, and why are they important?* in: HARGREAVES, D. / MIELL, D. / MACDONALD, R. (Hg.): *Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press, 2002, 1–20.

<sup>44</sup> Vgl. BIDDLE, Ian / KNIGHTS, Vanessa (Hg.): *Music, national identity and the politics of location. Between the global and the local*, Aldershot: Ashgate, 2007.

subjektive Bewusstsein letztlich auch Identität beeinflusst, ist sie deshalb nicht als minder real zu betrachten.<sup>45</sup>

Etlche Wissenschaftler postulieren, dass Musizieren das soziale Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe stärke.<sup>46</sup> Dieses wird als Bedürfnis nach kultureller Identität definiert.<sup>47</sup> So schreibt SIMON FRITH:

*Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives.*<sup>48</sup>

FRITH spricht hier präzisierend von imaginierten kulturellen Narrativen. Von musikpsychologischer Seite heißt es:

*[...] one of the primary social functions of music lies in establishing and developing an individual's sense of identity.*<sup>49</sup>

Es besteht die Annahme, dass das individuelle Bedürfnis nach „Zugehörigkeit und Verbundenheit“ als ein Grundbedürfnis des Menschen anzusehen und Musik weltweit für die Ausbildung von Identität von Bedeutung sei.<sup>50</sup>

Die Rolle des Musikstils bei der Schaffung und Aufrechterhaltung einer neuen Identität wird als bedeutend gesehen. Das traditionelle Material dient als Grundlage für die Entwicklung neuer und die Modernisierung alter Formen der Musikkultur.<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.

<sup>46</sup> FRITH, Simon: *Performing rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, 1996. HALL, Stuart: *The Question of Cultural Identity*, in: HALL, Stuart / HELD, David / MCGREW, Tony (Hg.): *Modernity and its Futures*, Milton Keynes, 1992, 273–316. EYERMAN, Ron / JAMISON, Andrew: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 172.

<sup>47</sup> Siehe hierzu: HALL, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*, in: RUTHERFORD, Jonathan (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990, 222–237. KOCH, Lars-Christian: *Musikethnologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2020, 61. POHL, Karl-Heinz: *Identity and Hybridity. Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, in: *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, Dordrecht, 2008, 87–103. URL: [https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl\\_Publikation/identity\\_and\\_hybridity.pdf](https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/identity_and_hybridity.pdf) (08.05.2023).

<sup>48</sup> FRITH 1996, 275.

<sup>49</sup> HARGREAVES, David J. / MIELL, Dorothy / MACDONALD, Raymond A., 2002, 5.

<sup>50</sup> Vgl. Kapitel 4: *Transformation des Zheng durch die Medien*.

<sup>51</sup> Vgl. Abschnitt 4.3: *Zheng als Popularkultur*.

SMITH unterstreicht die Bedeutung kultureller Elemente bei der Reproduktion der nationalen Identität. Er definiert nationale Identität als

*the continuous reproduction and reinterpretation of the pattern of values, symbols, memories, myths and traditions that compose the distinctive heritage of nations and the identifications of individuals with that pattern and heritage and with its cultural elements.*<sup>52</sup>

Dies lässt sich auch als ein starker Hinweis auf den Grund für die Verankerung der traditionellen Musik in der modernen Gesellschaft lesen.

Mit der Beschleunigung der Globalisierung nach Beginn der Politik der Reform und Öffnung ist die Bewahrung der eigenen traditionellen Kultur verstärkt ins kulturelle Bewusstsein getreten. Seit 1979 beginnen die Kulturbehörden mit der Zusammenstellung der *shida wenyi jicheng zhengshu* (Zehn integrierte literarische und künstlerische Chroniken). Sie sind als ein Meilenstein bei der Rettung und dem Schutz der *minzu minjian wenhua* (ethnische Kultur und Volkskultur) anzusehen.<sup>53</sup> Die *zhongguo minjian qiyue jicheng* (Chinesische volkstümliche Instrumentalmusiksammlung) als Teil dieser Arbeit ist eine systematische und umfassende Sammlung erhaltener volkstümlicher Instrumentalmusikwerke.

Im Jahr 2005 veröffentlicht das Generalbüro des Staatsrats die *Stellungnahmen zur Stärkung des Schutzes des immateriellen Kulturerbes Chinas*. Darin wird der Begriff *ethnische Kultur und Volkskultur* durch den des *immateriellen Kulturerbes* ersetzt. Nach Ansicht des Musikwissenschaftlers LIU XICHENG dient diese Begriffsänderung insbesondere dem Zweck des internationalen Dialogs.<sup>54</sup>

Es ist zu beobachten, dass sich die Bewahrung der eigenen traditionellen Kultur von einem politischen Ideal einer Elite zu einem kulturellen Bewusstsein eines Großteils der Bevölkerung entwickelt hat. Der Begriff *wenhua zijue* (kulturelles Selbstbewusstsein) wird von dem Ethnologen FEI XIAOTONG Ende der 1990er Jahre vorgeschlagen und allmählich von der Mehrheitsgesellschaft aufgegriffen. Er bedeutet, dass

---

<sup>52</sup> SMITH 2008, 18.

<sup>53</sup> Archivquellen traditioneller chinesischer Volksmusik online unter: *Collection of Traditional Chinese Folk Music*. URL: <https://archive.org/details/12210585/1> (18.05.2023).

<sup>54</sup> Vgl. LIU Xicheng: *Die grafische Sammlung des immateriellen Kulturerbes Chinas*. Vorwort, in: *Netzwerk für chinesische Folklore*, 2009-03-03. URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?NewsID=4303> (18.01.2023).

Vor der Ratifikation des UNESCO-Übereinkommens zum Schutz des immateriellen Kulturerbes durch den Ständigen Ausschuss des Nationalen Volkskongresses am 28. August 2004 wird der Begriff „*Volkskultur*“ (oder „*ethnische Kultur und Volkskultur*“) von chinesischen Wissenschaftlern und Beamten gleichermaßen als einheimischer Begriff verwendet.

[...] Menschen, die in einer bestimmten Kultur leben, ein ‚Selbstwissen‘ über ihre Kultur haben, indem sie ihre Ursprünge, ihren Entstehungsprozess, ihre Merkmale und ihre Entwicklungstendenzen verstehen.<sup>55</sup>

Er drückt somit die Suche nach chinesischer kultureller Identität aus. Die Betonung von *wenhua zijue* hat für die Reproduktion der nationalen Identität also eine große Bedeutung. In diesem Prozess tritt das Zheng als ein Musikinstrument in den Vordergrund, das die chinesische Kultur besonders gut zu repräsentieren in der Lage ist. Daher wird es in Kapitel 3 sowie 4 eingehend dargestellt.

### **Medien**

Parallel zu diesem Prozess werden die Medien ständig weiterentwickelt. Somit kann verstärkt beschleunigter internationaler Austausch stattfinden, was die Verbreitung der Zheng-Musik sowie die Bedeutung der Zheng-Musik für die Identitätsbildung noch deutlicher macht. Gerade im Zeitalter der Digitalisierung wird der Begriff der kulturellen Identität nicht nur in der Gesellschaft hochgehalten, sondern auch vom Internetpublikum – in seinem Bedürfnis nach Traditionspflege – wahrgenommen. Eine Annahme, die als Ausgangspunkt für Forschung und Reflexion im medialen Kontext dienen sollte. Es sollte möglich sein, die Auswirkungen auf die Entwicklung des Zheng und auf die Interpretation von Musik zu ermitteln.

Die Frage der Bewahrung und Popularisierung des kulturellen, einschließlich des musikalischen Erbes Chinas im Internet zieht zunehmend die Aufmerksamkeit von Forschenden auf sich.<sup>56</sup> Einige Untersuchungen weisen darauf hin, dass das Internet die Möglichkeit bietet, Musik zu hören, die aus traditionellen Alben digitalisiert wurde, sowie Musik, die direkt in digitaler Form erstellt ist.<sup>57</sup> Das bedeutet auch,

---

<sup>55</sup> Chin.: ...文化自觉只是指生活在一定文化中的人对其文化有“自知之明”，明白它的来历，形成过程，所具的特色和它发展的趋向... (Übersetzung aus dem Chinesischen). FEI Xiaotong: *Reflexion – Dialog – kulturelles Selbstbewusstsein*, in: *Zeitschrift der Universität Peking. Ausgabe für Philosophie und Sozialwissenschaften*, (03) 1997, 15–22, hier: 22.

<sup>56</sup> CHEN Chih Ping: *Forming digital self and parasocial relationships on YouTube*, in: *Journal of Consumer Culture*, 16 (01) 2014, 232–254. URL: <https://doi.org/10.1177/1469540514521081> (08.12.2022). WANG, Jianjian: *Preservation and promotion of China's musical cultural heritage on the internet*, in: *Heritage Science*, 09 (135) 2021. URL: <https://doi.org/10.1186/s40494-021-00612-2> (08.12.2022).

<sup>57</sup> Dieser Trend beginnt sich in China ab dem Jahr 2004 zu entwickeln. Vgl. SHEN Xiaobai u.a.: *Online music in China*, in: *Technological Forecasting and Social Change*, 139 (02) 2019, 235–249.

URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2590582> (08.12.2022). SHIRK, Susan L: *Changing Media, Changing China*, New York: Oxford University Press, 2011.

dass Zheng-Musik aufgrund der Entwicklung der Technik leichter aufbewahrt und transportiert werden kann, aber auch leicht und umfassend verfügbar ist.

Mit Entwicklung der Medientechnik ist populäre Musik zu einem Unterhaltungsobjekt für alle geworden. Der Begriff *populäre Musik* bezieht sich auf Musik, die zugänglich, lebendig, leicht zu verbreiten ist und ein breites Publikum findet,<sup>58</sup> in der die soziale Wirkung und kulturelle Vitalität eines Musikgenres maßgeblich von seinem kommerziellen Wert bestimmt<sup>59</sup> und durch die Entwicklung der Medientechnologie beschleunigt wird. Der Einfluss der *populären Musik* hat sich weltweit auf das Konzept der nationalen Kultur und Identität ausgewirkt.<sup>60</sup> Die Verschmelzung von chinesischen Volksmusikelementen mit solchen aus westlichen Musikstilen im Zuge einer Globalisierung von Populärmusik wird als *xin minyue* (*Neue Volksmusik*) bezeichnet. Die populäre Musik bildet unter Einbeziehung neuer Medien nun auch eine Brücke für die Popularisierung des Zheng in der breiten Öffentlichkeit.<sup>61</sup>

Mit den aufeinanderfolgenden großen Entwicklungen in der nationalen Politik, der Wirtschaft und der Technologie haben die Plattformen für die Bewahrung und Verbreitung des Zheng und ihre musikalische Form einen großen Wandel erfahren. Es scheint, als habe die Identität des Zheng im Zuge seiner Entwicklung – insbesondere in der medialen Ära – eine wichtige Rolle gespielt, doch liegen derzeit noch kaum Studien dazu vor.

---

<sup>58</sup> REDAKTIONSAUSSCHUSS DER ENZYKLOPÄDIE VON CHINA: *Enzyklopädie der chinesischen Musik und des Tanzes*, Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1989, 644.

<sup>59</sup> Sinngemäß äußert Adorno, dass Kulturprodukte der Kulturindustrie nach ihrem Tauschwert produziert werden. ADORNO, Theodor W.: *Das Schema der Massenkultur*, in: *Gesammelte Schriften (GS)*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1997, 91–98.

<sup>60</sup> Siehe: NETTL, Bruno: *Persian popular music in 1969*, in: *Ethnomusicology*, 16 (2) 1972, 218–239. APPADURAI, Arjun: *Disjuncture and Differences in the Global Cultural Economy*, in: FEATHERSTONE, Mike (Hg.): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Los Angeles u. a.: SAGE Publications, 1995, 295–310.

<sup>61</sup> Diese Phänomene werden in Kapitel 4: *Transformation des Zheng durch die Medien* behandelt.

---

## Ziele der vorliegenden Arbeit

- (1) Auf der Grundlage, das Zheng als kulturelles wie auch als gesellschaftliches Phänomen zu verstehen, ist das Zheng als *lebendige Tradition* zu definieren.
- (2) Die *ästhetischen* Qualitäten des Zheng sollen aus *kulturhistorischer* Perspektive betrachtet werden.
- (3) Die *Identität* des Zheng als Musikinstrument, hinsichtlich der ihm gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle ist zu untersuchen.
- (4) Die *Aktualität* des Zheng ist in den Blick zu nehmen.

---

## Forschungsmethoden

Diese musikethnologische Studie untersucht das kulturelle und gesellschaftliche Phänomen Zheng. Die Musikethnologie betrachtet Musik als eine künstlich organisierte und dynamische Form der Kultur.<sup>62</sup> Daher ist diese Arbeit nicht in erster Linie deskriptiv, sondern nachvollziehend und konstruktiv. Sie definiert ihren Untersuchungsgegenstand durch einen konstruktivistischen Ansatz, nämlich den der Zheng-Kultur als „*lebendige Tradition*“.

In dieser Studie werden typische sozialwissenschaftliche Methoden wie die historische Analyse, die empirische Analyse, die Textanalyse und ethnographische Methoden angewandt. Darüber hinaus wird ein Ansatz verfolgt, der erstmals von MANTLE HOOD in seinem 1960 erschienenen Artikel *The Challenge of „Bi-Musicality“* definiert wurde und der besagt, dass musikethnologische Forschende zunächst eine bestimmte Musikkultur studieren müssen, um sie wirklich zu verstehen.<sup>63</sup>

Als professionelle Zheng-Spielerin aus China, die in Deutschland studiert hat, hat die Autorin in dieser Hinsicht einen Vorteil. Zum einen kann die Entwicklung des Zheng, eines typisch chinesischen Musik- und Kulturphänomens, von akademischer Perspektive aus beobachtet, zum anderen kann die Kultur des Zheng als Prozess der Identitätsfindung und Sinnstiftung im Kontext intrinsischer Teilnahme besser verstanden werden. Die Kombination dieser beiden Aspekte, demjenigen

---

<sup>62</sup> Siehe hierzu: KOCH 2020, 9–16.

<sup>63</sup> Vgl. HOOD, Mantle: *The Challenge of „Bi-Musicality“*, in: *Ethnomusicology*, 04 (02) 1960, 55–59.

von *Inside* und demjenigen von *Outside*, können transpersonale, ganzheitliche Deutung und Verstehen hervorbringen.<sup>64</sup>

Seit den 1980er Jahren wird Feldforschung in der Musikethnologie auch virtuell betrieben, d.h. dass das Internet als Forschungsobjekt in den Fokus rückt wie in Kapitel 4 durchgeführt. Der Begriff *E-Feldforschung* wird von ABIGAIL WOOD benutzt und dafür verwendet, wie sich das Musikleben online abspielt, wie sich Forschende mit dem Internet als Ort der Forschung auseinandersetzen und wie sie als Musikethnolog:innen eine internetbasierte Untersuchung durchführen.<sup>65</sup> Das Internet ist mithin nicht nur als Informationsarchiv zu nutzen, sondern auch als Instrument für den Informationsaustausch.<sup>66</sup> Zudem kann es als Spiegel musikalischer Interaktion verwendet und hinsichtlich seiner Auswirkung auf reale musikalische Entwicklungen untersucht werden.

---

<sup>64</sup> Siehe hierzu: NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press, 2005.

<sup>65</sup> WOOD, Abigail: *E-Fieldwork: A Paradigm for the Twenty-first Century?* in: STOBART, Henry (Hg.): *The New (Ethno-) Musicologies*, Lanham: Scarecrow, 2008, 170–187.

<sup>66</sup> Vgl. BLANK, Trevor J.: *Hybridizing Folk Culture. Toward a Theory of New Media and Vernacular Discourse*, in: *Western Folklore*, 72 (02), 2013, 105–130.

---

## Inhaltlicher Überblick

Im **ersten Kapitel** wird zunächst eine Definition des Begriffs *Tradition* anhand historischer Gegebenheiten erläutert. Das Studium des Zheng scheint untrennbar mit einem tiefgehenden Verständnis der beiden grundlegenden Philosophierichtungen der chinesischen Kultur verbunden, von der es ein wichtiger Teil ist. Die derzeitige Forschung geht davon aus, dass *Konfuzianismus* und *Daoismus* einen sehr großen Einfluss auf die traditionelle chinesische Kunst hatten und haben.<sup>67</sup> Diese beiden Denkrichtungen spielen bei der Gestaltung der alten chinesischen sozialen Infrastrukturen und Kulturen ohnehin eine tragende Rolle. Mithin sind sie also als theoretische Grundlage und Ausgangspunkt für die gegenwärtige Entwicklung des Zheng, seiner Musik sowie die Änderungen des Status von Zheng-Spielenden zu verstehen.

Im **zweiten Kapitel** wird das Zheng in seinem kulturhistorischen Umfeld anhand der Konzepte Ursprung, historische Entwicklung, Überlieferungsmethode, Notation, regionale musikalische Eigenschaften und Ästhetik vorgestellt. Auf diese Weise wird das Potenzial des Zheng als *lebendige Tradition* deutlich.

---

<sup>67</sup> VAN GULIK, Robert H.: *The Lore of the Chinese Lute. An essay in the ideology of Ch'in*, Tokyo: Sophia University / Tuttle, 1940, 72–84. PENG Jixiang: *Chinesische Kunst*, Beijing: Higher Education Press, 1997. LAU 2008, 117–139. LI Zehou: *Der Weg des Schönen: Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, Freiburg: Herder, 1992. CHEN Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, 10. JIANG Yimin: *Große Musik ist tonlos. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-taoistischen Musikästhetik*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, 70. GARRISON, James: *The Social Value of Ritual and Music in Classical Chinese Thought*, in: *Teorema: International Journal of Philosophy*, 31 (3) 2012, 209–222.

Im **dritten Kapitel** wird ein kurzer Überblick über historische Aspekte des Status von Zheng-Spielenden gegeben und die Transformation dieses Status seit Anfang des 20. Jahrhunderts genau untersucht. Nach der Philosophie, dem Instrument und der Musik, soll nun der Mensch – also die Musizierenden und ihre Bedeutung für die Entwicklung des Zheng – in den Mittelpunkt gestellt werden. So wie sich der Status der Zheng-Spielenden mit der sozialen Struktur ändert, so ändert sich auch die Musik, die Form des Zheng und das, was sie repräsentieren.

Im Zuge von Modernisierung und Institutionalisierung werden die Zheng-Spielenden und das Zheng in das akademische Bildungssystem aufgenommen. Dabei erfahren sie einen Umgestaltungs- und Entwicklungsprozess in Richtung Standardisierung und Veränderung ihres sozialen Status.

Folgende Fragen bieten sich an: (I) In welcher Weise stellt sich eine Statusveränderung der Zheng-Spielenden dar. (II) Welche Rolle spielt die Statusveränderung von Zheng-Spielenden für die Entwicklung des Zheng und seiner Musik.

Im **vierten Kapitel** werden die Auswirkungen der Medien bei der und auf die Entwicklung des Zheng und dessen Popularitätszuwachs sowie die Rollen und Funktionen von traditioneller Musik im *digitalen Zeitalter* zu untersuchen sein. In Verbindung mit den sich ständig ändernden Medienbedingungen erlebt die Zheng-Musik allmählich eine eigenständige Blütezeit und wird zu einem Symbol der chinesischen Kultur, das sowohl vom Staat als auch von der Bevölkerung anerkannt wird.

Die Hypothese, dass das Konzept der Identität nicht nur in der Gesellschaft aufrechterhalten wird, sondern auch als Bedürfnis des Internetpublikums, die Tradition fortzusetzen, wahrgenommen werden kann, soll als Ausgangspunkt für Forschung und Überlegungen im Zusammenhang mit Medien genommen werden. Es sollte sowohl ein Einfluss auf die Entwicklung des Zheng, als auch auf die musikalische Interpretation festzustellen sein.

---

# Zheng: Eine lebendige Tradition |

## Abstract

Das *Zheng* – die chinesische Wölbrett-Zither – ist heute ein sehr beliebtes und weithin sichtbares Musikinstrument in China. Viele Stücke sind überaus bekannt. Im offiziellen Kultursystem genießt es einen hohen Stellenwert. Das *Zheng* ist ein wichtiges Symbol der chinesischen Kultur, sowohl dem Namen nach als auch in der Realität. Folgerichtig betonen musikwissenschaftliche Studien und Lehrbücher die Vitalität des *Zheng*, die es aus seiner fast dreitausendjährigen Geschichte geerbt hat.

Dabei wird leicht übersehen, dass das *Zheng* trotz seiner langen Geschichte als Musikinstrument im soziokulturellen Sinne des Begriffs „Tradition“ noch relativ jung ist. Als eigenständige Kunstform existiert *Zheng* erst seit etwa 100 Jahren. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist das *Zheng* an unterschiedlichen Orten als Ensembleinstrument eng mit Volksmusik, Oper und Instrumentalmusik verbunden. Danach löst sich das *Zheng* allmählich davon und beginnt, sich als Soloinstrument zu entwickeln.

Solostücke, die heute „traditionell“ genannt werden, sind meist durch Erforschung, Verfeinerung und Verarbeitung von regionaler Volksmusik im 20. Jahrhundert neu erstellt, allmählich gereift und zu Solostücken der *Zheng*-Musik weiterentwickelt. In diesem Sinne ist das *Zheng* als eine „erfundene Tradition“ zu betrachten. Nicht zu vernachlässigen ist die Tatsache, dass die Entstehung dieser Tradition untrennbar mit der Entwicklung moderner audiovisueller, kommunikativer und interaktiver Technologien verbunden ist. Gleichzeitig ist die Tradition der traditionellen chinesischen Musik, zu der das *Zheng* gehört, nicht statisch: Mit dem Wandel der sozioökonomischen und technologischen Bedingungen verändern sich auch die Ausdrucksformen und sozialen Funktionen des

Zheng ständig und werden so mit einem reichen Spektrum an Charakteristika zu einer „lebendigen Tradition“.

Die vorliegende Dissertation versteht sich als eine musikethnologische und kulturwissenschaftliche Studie über das Zheng innerhalb eines gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses. Ausgehend von dem Musikinstrument, wird das Zheng als ein sich entwickelndes kulturelles Phänomen aufzuzeigen und als gesellschaftliches Phänomen zu verstehen gesucht. Dies unter Anwendung interdisziplinärer Forschungsmethoden, bezüglich der Bedeutung und des Stellenwerts des *Zheng als lebendige Tradition*.

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Die Rolle der Musik in der chinesischen Kultur</b> .....	1
1.1 Definition der traditionellen chinesischen Musik .....	2
1.2 Das Konzept der traditionellen Musik .....	3
1.2.1 Anfang der Modernisierung .....	4
1.2.2 Xuetao Yuege (Schullieder) .....	4
1.2.3 Xinwenhua Yundong – Wu-Si-Yundong .....	6
1.2.4 Zusammenfassung .....	9
1.3 Musik und Philosophie .....	10
1.3.1 Konfuzianismus .....	11
1.3.1.1 Musik als Ausdrucksmittel des Menschen .....	12
1.3.1.2 Musik als Mittel der Bildung .....	13
1.3.1.3 Musik in Verbindung mit Politik .....	15
1.3.1.4 Die konfuzianische Vorstellung über „schöne“ Musik .....	16
1.3.2 Daoismus .....	17
1.3.2.1 Dayin als Klang des Dao .....	18
1.3.2.2 Dayin als natürliche Erscheinung .....	19
1.3.2.3 Die Bedeutung des Xisheng .....	20
1.3.3 Zusammenfassung .....	22
<b>2 Zheng im historischen Kontext</b> .....	25
2.1 Ursprung .....	27
2.1.1 Entstehung der Bezeichnung .....	27
2.1.2 Formen .....	29

2.2	Die historische Entwicklung des Zheng .....	32
2.2.1	Die Anzahl der Saiten .....	33
2.2.2	Die sozialen Funktionen des Zheng .....	35
2.3	Überlieferungsmethode .....	40
2.4	Notation .....	43
2.4.1	Gong-Che-Notation .....	44
2.4.2	Er-Si-Notation .....	46
2.4.3	Zur Bedeutung der Notation .....	48
2.4.4	Phänomen Baban .....	50
2.5	Regionale Schulen .....	55
2.5.1	Nördliche Schule .....	58
2.5.1.1	Henan-Zheng .....	58
2.5.1.2	Shandong-Zheng .....	60
2.5.1.3	Shaanxi-Zheng .....	61
2.5.2	Südliche Schule .....	63
2.5.2.1	Chaozhou-Zheng .....	63
2.5.2.2	Hakka-Zheng .....	65
2.5.2.3	Zhejiang-Zheng .....	67
2.6	Ästhetische Konzepte .....	68
2.6.1	Yun .....	68
2.6.1.1	Äußerer Klang .....	69
2.6.1.2	Yiyun Busheng .....	69
2.6.1.3	Yijing .....	71
2.6.2	Harmonie .....	73
2.7	Zusammenfassung .....	75
<b>3</b>	<b>Die Statusveränderung der Zheng-Spielenden .....</b>	<b>79</b>
3.1	Sozialer Hintergrund .....	79
3.1.1	Berufsmusizierende .....	79
3.1.2	Minjian Yiren .....	80
3.1.3	Amateurideal .....	81
3.1.4	Umwandlung der Musikkultur von 1911 bis 1949 .....	82
3.1.5	Neue Kulturpolitik ab 1949 .....	85
3.2	Cao Zheng .....	95
3.2.1	Der Zeitraum von 1920–1948 .....	95
3.2.1.1	Anfänge am Zheng .....	95
3.2.1.2	Erstes Solokonzert mit dem Zheng .....	99
3.2.1.3	Einführung des Zheng an höheren Musikinstitutionen .....	101

3.2.2	Der Zeitraum von 1949–1963	102
3.2.2.1	Sammlung und Bearbeitung von Zheng-Musik	105
3.2.2.2	Konstruktion des Shaanxi-Zheng	108
3.2.2.3	Innovation in der Zheng-Spieltechnik	109
3.2.2.4	Standardisierung des Zheng-Lehrmaterials	111
3.2.3	Der Zeitraum von 1964–1998	115
3.2.3.1	Akademische Leistungen	116
3.2.3.2	Zheng-Konferenz für akademischen Austausch	119
3.2.3.3	Zheng-Kurse für Kinder	121
3.2.3.4	Symposium über den Austausch traditioneller Zheng-Musik	123
3.2.3.5	Zheng-Schulen	125
3.3	Zusammenfassung	126
<b>4</b>	<b>Transformation des Zheng durch die Medien</b>	<b>135</b>
4.1	Der soziale Kontext	135
4.1.1	Medienreform und Digitalisierung	136
4.1.2	Vom Kulturellen Selbstbewusstsein zum Kulturellen Selbstvertrauen	139
4.2	Zheng als chinesisches immaterielles Kulturerbe	143
4.2.1	Mediale Präsentation des Zheng	144
4.2.2	Symbolische Darstellung des Zheng sowie der Zheng-Spielenden	148
4.2.3	Authentizität und Imagination	153
4.3	Zheng als Popularkultur	155
4.3.1	Musikalische Fusion	156
4.3.2	Die Entstehung der xin minyue	159
4.3.3	Twelve Girls Band	161
4.3.4	Zide-Qin-Club	166
4.3.5	Sozialer Wandel im Wandel des musikalischen Ausdrucks	167
4.4	Zheng im digitalen Zeitalter	168
4.4.1	Online-Plattform Bilibili	168
4.4.1.1	Virtuelle Gemeinschaft	169
4.4.1.2	Kommerzielle Gewinne und Star-Effekt	171
4.4.1.3	Vielfältige Möglichkeiten musikalischer Darbietung	174

---

4.4.2	Kurzvideo-App Douyin .....	179
4.4.2.1	Fortsetzung der mündlichen Tradition .....	180
4.4.2.2	Inszenierung der Videos .....	183
4.4.2.3	Internationale Ebene .....	186
4.5	Zusammenfassung .....	190
<b>5</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>197</b>
	<b>Glossar</b> .....	<b>205</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>213</b>

---

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1	Das 21-saitige Zheng .....	26
Abb. 2.2	Zheng – Strukturdiagramm .....	27
Abb. 2.3	Das Bild des <i>Zhu</i> in Chen Yangs <i>Buch der Musik</i> aus der Song-Dynastie .....	29
Abb. 2.4	<i>Se</i> , Provinzmuseum Hunan .....	30
Abb. 2.5	<i>Guixi Xianshuiyan</i> , Nr. 2, Cliff Tomb, Hanggrab-Zheng ....	31
Abb. 2.6	Archäologischer Fund aus <i>Changqiao</i> , Jiangsu .....	32
Abb. 2.7	Zheng mit 14 Saiten .....	33
Abb. 2.8	Zheng mit sechzehn Saiten in der Ming- und Qing-Dynastie .....	34
Abb. 2.9	<i>Zhou Wenju He Le Tu</i> (Ausschnitt) .....	38
Abb. 2.10	<i>Jiaochuang Yeyu</i> von HE YUZHAI .....	45
Abb. 2.11	<i>Han Ya Xi Shui</i> 寒鸦戏水 von LIN MAOGEN .....	47
Abb. 2.12	Notationsvergleich .....	48
Abb. 2.13	<i>Baban</i> -Melodie .....	52
Abb. 2.14	Notenbeispiel <i>Baban</i> (1): <i>Chu Shui Lian</i> .....	54
Abb. 2.15	Notenbeispiel <i>Baban</i> (2): <i>Henan Baban</i> .....	55
Abb. 2.16	Karte des modernen China mit Verteilung der <i>Liupai</i> (Schulen) .....	58
Abb. 3.1	Institutionen der Musikausbildung .....	87
Abb. 3.2	<i>Qing Feng Nian</i> , ZHAO YU ZHAI (Einleitung) .....	92
Abb. 3.3	CAO ZHENG: <i>Guzheng-Pu</i> , 1945 .....	99
Abb. 3.4	Konzertplakat des ersten Solokonzerts in Xuzhou 1947 ....	100

Abb. 3.5	<i>Yuzhou Changwan</i> von LOU SHUHUA, von CAO ZHENG in den <i>Dazhong Zhengpu</i> herausgegeben . . . . .	104
Abb. 3.6	CAO ZHENG während des „Nationalen Symposiums zur Herausgabe von Guzheng-Lehrbüchern“ . . . . .	113
Abb. 4.1	Entwicklung der Anzahl der Internetnutzenden in China . . .	138
Abb. 4.2	Nationales immaterielles Kulturerbe . . . . .	141
Abb. 4.3	<i>Xing Hua Guzheng Academy</i> präsentiert eine Guzheng-Aufführung: Eröffnungszeremonie, 2007 . . . . .	144
Abb. 4.4	WANG ZHONGSHAN, CCTV-Sendung <i>Offener Musikunterricht</i> . . . . .	150
Abb. 4.5	Zusammenspiel am Zheng mit <i>Abendlied im Fischerboot</i> . . . . .	152
Abb. 4.6	Video <i>Juhuatai (Chrysanthementerrasse)</i> von JAY CHOU . . .	158
Abb. 4.7	Twelve Girls Band . . . . .	162
Abb. 4.8	Fancy Eighteen (Fang Hua 18) . . . . .	165
Abb. 4.9	Zide-Qin-Club (Zide Qinshe) . . . . .	166
Abb. 4.10	<i>qianbenying</i> (Thousands of Cherry Blossoms, 2014) mit der virtuellen Sängerin HATSUNE MIKU . . . . .	170
Abb. 4.11	<i>Yu Quan Tian Xia</i> von MO YUN . . . . .	170
Abb. 4.12	LIU YONGXI <i>qianzhi daren</i> . . . . .	173
Abb. 4.13	<i>Guoyue dadian</i> (Nationales Musikfestival) . . . . .	174
Abb. 4.14	LUO TIANYI und FANG JINLONG . . . . .	175
Abb. 4.15	LUO TIANYI am Zheng (Ausschnitt) . . . . .	176
Abb. 4.16	Homepage von YUAN SHA auf <i>Douyin</i> . . . . .	181
Abb. 4.17	Lehrvideos von YUAN SHA . . . . .	182
Abb. 4.18	Homepage von PENG JINGXUAN auf der Plattform <i>Douyin</i> . . . . .	184
Abb. 4.19	PENG JINGXUAN spielt <i>Qinghuaci</i> . . . . .	185
Abb. 4.20	Statistik der Aufrufe der beliebtesten Zheng-Musikvideos auf YouTube . . . . .	186
Abb. 4.21	PENG JINGXUAN spielt <i>See you again</i> . . . . .	188
Abb. 4.22	Spring River Flower Moon Night . . . . .	194



# Die Rolle der Musik in der chinesischen Kultur

1

*Culture is stable, but it is never static: it is on the contrary dynamic and ever-changing* (MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, 162.)

Bevor ich mich an einer Definition der traditionellen chinesischen Musik versuche, möchte ich zunächst den Begriff *Tradition* in diesem Zusammenhang diskutieren. Das Wort *chuantong* (Tradition) bezieht sich in der chinesischen Sprache auf Ideen, Kulturen, Moral, Moden, Künste, Systeme und Verhaltensweisen, die aus der Geschichte überliefert sind.<sup>1</sup> Entgegen der Annahme eines statischen Phänomens der absoluten „Authentizität“ und Kontinuität einer Musikkultur – demgemäß dem Begriff *Tradition* eher eine diachrone und soziokulturelle Kategorie zuzuweisen wäre – soll hier von der Annahme ausgegangen werden, dass er von einer Gruppe von Individuen mehr oder weniger bewusst konstruiert wird.<sup>2</sup> Das bedeutet, dass *Tradition* eher als kulturelle Identität anzusehen ist und sich durch gemeinsames Handeln verändern kann.

---

<sup>1</sup> Vgl. CIHAI-REDAKTIONSAUSSCHUSS: *Cihai*, Shanghai: Dictionary Publishing House 2009, 321.

<sup>2</sup> Mehr dazu: KOCH 2020, 14. EMIELU, Austin: *Tradition, Innovations, and Modernity in the Music of the Edo of Nigeria. Toward a Theory of Progressive Traditionalism*, in: *Ethnomusicology* 62 (02) 2018, 206–229. BECKSTEIN, Martin: *The concept of a living tradition*, in: *European Journal of Social Theory*, 20 (04) 2017, 506.

## 1.1 Definition der traditionellen chinesischen Musik

Die traditionelle chinesische Musik bezieht sich im innerchinesischen Forschungskontext auf die Musik, die vor der *Qing*-Dynastie (1644 bis 1911) entstanden ist.<sup>3</sup>

In der überlieferten Sozialordnung gibt es im chinesischen Forschungsdiskurs vier Hauptkategorien zu traditioneller chinesischer Musik: *minjian yinyue* (Volksmusik), *wenren yinyue* (Literatenmusik), *gongting yinyue* (Hofmusik) und *zongjiao yinyue* (religiöse Musik). Dabei ist Volksmusik als der größte und beliebteste Zweig der traditionellen chinesischen Musik anzusehen. Diese kann weiter in fünf Kategorien eingeteilt werden: *minjian gequ* (Volkslieder), *gewu yinyue* (Gesangs- und Tanzmusik), *shuochang yinyue* (erzählender Gesang), *xiyu yinyue* (Oper) und *minzu qiyue* (Instrumentalmusik).<sup>4</sup>

Aus konfuzianischer Sicht kann die traditionelle Musik anhand der jeweiligen Funktionen in zwei Kategorien unterschieden werden, nämlich einerseits in *yayue* (elegante Musik) und andererseits in *suyue* (unterhaltende Musik).<sup>5</sup>

Unter *yayue* ist eher „anspruchsvolle“ Musik zu verstehen. Sie wird als eine „verarbeitete und überlegte“ Musik sowohl bezüglich ihrer Funktion als auch bezüglich der Aufführungsbedingungen beschrieben. Sie stellt die ethisch-moralische Musik dar und besitzt das höchste ästhetische Niveau, ist vielmehr eher diejenige der Rituale und die Musik der Literaten, die in die rituellen und erzieherischen Tätigkeiten des Staates verstärkt einbezogen wird und eine erzieherische Funktion auf das menschliche Herz ausüben soll.<sup>6</sup> Als sinnvolle Kriterien für *yayue* gelten mithin ihre jeweiligen Funktionen. Die Annahme dabei ist,

---

<sup>3</sup> Vgl. ZHOU Qingqing: *Einführung in die chinesische Volksmusik*, Beijing: People's Music Publishing House, 2003, 1; DU Yaxiong: *Klassifikation und Lehre traditioneller chinesischer Musik*, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, China Academy of Arts, (01) 2006, 80–81. YANG Zijiang: *Ein Überblick über die Klassifikation traditioneller Musik*, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, China Academy of Arts, (03) 2008, 31–34, hier: 31.

<sup>4</sup> Diese fünfteilige Klassifikation ist nach wie vor das wichtigste Referenzmodell für Forschung und Lehre. MUSIKFORSCHUNGSINSTITUT DER CHINESISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.): *Eine Einführung in die Folk-Musik*, Beijing: People's Music Publishing House, 1964. YANG Zijiang 2008, 34.

<sup>5</sup> Aus Sicht des Konfuzianismus verursachen bestimmte Arten der Musik bestimmte Emotionen, und auch das Gemüt der Menschen wird in der Musik zum Ausdruck gebracht. Vgl. Kapitel 1.3.1: *Konfuzianismus*.

<sup>6</sup> Chinesische Literatenmusik kann nur angemessen studiert werden, wenn sie mit anderen Kunstformen in Verbindung gebracht wird, da sie immer auch außermusikalische Elemente beinhaltet und ein soziales Phänomen ist, das andere künstlerische Aktivitäten wie Poesie,

dass das Spielen von *yayue* die spirituelle Erleuchtung eines Individuums verbessere. Ihre Funktion wird in der Reinigung und Balance der menschlichen Seele gesehen, die auch dazu beitrage, das Gleichgewicht eines Individuums aufrechtzuerhalten, um schließlich Harmonie in der Gesellschaft zu erreichen.

Es dürfte sich dabei auch um das chinesische Äquivalent zur europäischen E-Musik handeln, insofern dem im Zuge des europäischen Musiklebens geprägten ästhetischen Wert (E) ein solcher zugewiesen wird, der gewissermaßen vom „Geistes-Adel“ akzeptiert wird.<sup>7</sup>

Im Gegensatz zu *yayue* bezeichnet *suyue* – unter Geringschätzung der Konfuzianer – alle übrigen musikalischen Gattungen, denen keine moralischen Zwänge auferlegt sind. Die Hauptfunktionen der *suyue* zeigen sich in der Musik der Unterhaltung. Die Entwicklung der *suyue* ist nicht immer gleichbleibend: *suyue* erreicht beispielsweise in der Tang-Dynastie ihren Höhepunkt, während sie in der Zeit der vom Konfuzianismus dominierten Ming- und Qing-Dynastie als niedere Kultur angesehen und also nicht hochgeschätzt wird.<sup>8</sup>

Obwohl die Kategorien der *yayue* und *suyue* – also die Funktionen der Musik – in der heutigen Gesellschaft nicht mehr dominieren, behalten diese weiterhin einen Einfluss auf das Denken in der modernen Gesellschaft.

---

## 1.2 Das Konzept der traditionellen Musik

Der Begriff der traditionellen chinesischen Musik ist eigentlich ein relativ neues Konzept. Um das Konzept der traditionellen chinesischen Musik besser zu verstehen, ist es notwendig, einen Blick auf wichtige Ereignisse der Musikgeschichte von 1840–1949 zu werfen.

---

Literatur, Malerei und Kalligrafie umfasst. Zitiert nach: HO, Edward: *Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behaviour*, in: *British Journal of Ethnomusicology*, 1997, 35–49, hier: 36. Siehe auch: THRASHER, Alan Robert: *The Role of Music in Chinese Culture*, in: *The World of Music*, 27 (01) 1985, 3–18.

<sup>7</sup> Bezüglich E- und U-Musik siehe: HAUSEN, Dirk: *Kurt Weill im Kontext der Begriffe E- und U-Musik*, München: GRIN Verlag OHG, 2007, 2–8.

<sup>8</sup> In der Geschichte wird *suyue* nacheinander beispielsweise „Zheng-Sheng“ (郑声), „Qingyue“ (清乐) oder auch „Yanyue“ (燕乐) genannt. Mehr über *yayue* und *suyue* siehe auch: ZHAO, Chen: *Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts*, PhD diss, Universität Wien, 2013, 26–32. SHYU, Mei-Ling: *Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik in China und Taiwan*, PhD diss, Hamburg: Universität Hamburg, 2001, 60–70.

### 1.2.1 Anfang der Modernisierung

Der erste Opium-Krieg von 1840 markiert den Beginn der westlichen Invasion und des Kolonialismus in China. China muss in dieser Zeit das Eindringen von westlichen Mächten hinnehmen und wird schließlich nach jahrhundertlangem Abschluss der Grenzen durch die Realität ausländischer Mächte zur Öffnung nach Westen gezwungen. Kontinuierliche militärische Auseinandersetzungen zwischen China und westeuropäischen Ländern dauern von den 1840er bis in die 1870er Jahre an. Die chinesische Bevölkerung leidet unter Krieg und Demütigung. Deshalb ist die stärkste und dauerhafteste Stimme der chinesischen Gesellschaft in jener Zeit der Schrei nach Rettung der Nation und der Ruf nach Erleuchtung und Fortschritt. Die Veränderungen im gesellschaftlichen Leben wirken sich auch auf die Entwicklung der Musik aus. Westliche Musik wird intensiv nach China eingeführt und übt dabei einen beachtlichen Einfluss aus.

Die *yayue* kann ihre erzieherische Funktion nicht mehr in der von westlichem Einfluss veränderten Gesellschaft wahrnehmen, d. h. die traditionelle musikästhetische Anschauung ist erschüttert. Es beginnt ein Prozess der Modernisierung und Verwestlichung.<sup>9</sup>

### 1.2.2 Xuetang Yuege (Schullieder)

Eine wichtige Rolle auf dem Weg zur Rettung des Landes spielt hierbei die Bildung der Bevölkerung. Der Musikerziehung in der Schule wird eine erzieherische Wirkung auf die gesamte Gesellschaft zugeschrieben.<sup>10</sup> Die Kultivierung der Bevölkerung im Sinne des neuen Stils und die Entwicklung eines neuen nationalen Geistes erfordert zwangsläufig die Umsetzung einer Schulbildung im neuen Stil. 1905 sieht sich die *Qing*-Regierung veranlasst, das Erziehungssystem grundsätzlich neu zu ordnen. Das alte System der Beamtenprüfungen – *keju zhidu* (Kaiserliches Prüfungssystem) – wird durch eine umfassende Schulpflicht abgelöst. Die neu entstehende Musikerziehung orientiert sich unmittelbar am Vorbild der westlichen – übrigens über Japan<sup>11</sup> – vermittelten Musikerziehung.

---

<sup>9</sup> Vgl. LIANG Ming-Yue 1985, 130.

<sup>10</sup> Musik als ein Bildungsmittel könne Einfluss auf den Menschen nehmen, ist ein typischer Gedanke des Konfuzianismus, der sich in der chinesischen Kultur tief eingepägt hat.

<sup>11</sup> Japan hatte mit der *Meiji*-Restauration (1867–1912) in kurzer Zeit den erfolgreichen Übergang von einer Feudalgesellschaft zu einem modernen Industriestaat bewältigt. Zu diesem Zeitpunkt stieg die Zahl der chinesischen Studenten, die in Japan studierten. Sie waren vom japanischen Modernisierungserfolg tief beeindruckt und nahmen viele Informationen aus

Infolgedessen werden die neuen Schullieder auf Basis der japanischen und europäischen Mustermelodien mit neuen chinesischen Texten arrangiert und verarbeitet. Der Inhalt der Schullieder spiegelt den Wunsch der Menschen wider, die Gesellschaft zu verbessern, um so die Idee der Rettung der Nation zu verwirklichen. Schullieder verbreiten sich aufgrund ihrer sinnlichen und lebendigen Melodien kontinuierlich unter den Menschen.

Die chinesische Bevölkerung beginnt im Rahmen der Verbreitung der Schullieder die europäische Notation – Ziffern-<sup>12</sup> und Fünflinien-Notation<sup>13</sup> – zu benutzen. Die westliche Musiktheorie, europäische Tonarten, Harmonie- und Formenlehre wird auch an den Schulen eingeführt. Die Vorstellung zunehmender Verfügbarkeit unterschiedlichster Musikformen erlangt bei der Entstehung der *xinyinyue* (Neue Musik) enorme Bedeutung.<sup>14</sup> Diese neue Musik ist ein historischer Wendepunkt in der Entwicklung der chinesischen Musikkultur. Sie geht einen Weg der Verwestlichung der chinesischen Musik.<sup>15</sup>

Im Jahr 1911 wird der letzte Kaiser zur Abdankung gezwungen. Zwischen 1912 und 1916 ist YUAN SHIKAI (1859–1916) der erste Präsident der neuen Republik. Die Jahre von 1916 bis 1928 werden als Periode der Kriegsherren bezeichnet. China ist politisch zersplittert.<sup>16</sup> Die politische und gesellschaftliche Umwälzung wirkt sich dann auch stark auf das chinesische Musikleben aus.

---

den westlichen Nationen durch japanische Übersetzungen auf. Vgl. SHYU Mei-Ling 2001, 99–100.

<sup>12</sup> Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Ziffernotation von dem französischen Franziskaner JEAN JACQUES SOUHAITTY und dem französischen Philosophen JEAN JACQUES ROUSSEAU (1712–1778) eingeführt, später u. a. von ÉMILE CHEVÉ verbessert. Die Einführung der Ziffernotation in die Musikerziehung hatte deren umfassende Verbreitung in China zur Folge. Heute ist sie die gebräuchlichste Notationsweise.

<sup>13</sup> Die Fünflinien-Notation wird in China zwar schon früh eingeführt: Die früheste schriftliche Aufzeichnung ist *Lü Lu Zhengyi* im Jahr 1713. Jedoch wird sie erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts durch westliche Missionare und Gründung neuer Schulen deutlich gefördert. Vgl. *Programm für chinesische Philosophie*,

URL: <https://ctext.org/datawiki.pl?f=en&res=802600&remap=gb> (19.02.2023).

<sup>14</sup> Die chinesische „Neue Musik“ bezeichnet die auf der Basis der chinesischen Musikmaterialien und durch die europäische kompositorische Technik, Musikform, Musiksprache und den europäischen Musikstil der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts geformte moderne chinesische Musik. Vgl. SHYU Mei-Ling 2001, 3.

<sup>15</sup> Vgl. SHYU Mei-Ling 2001, 99–114.

<sup>16</sup> Vgl. ZENG, Jinshou: *Chinas Musik und Musikerziehung im kulturellen Austausch mit den Nachbarländern und dem Westen*, PhD diss, Universität Bremen, 2003, 330.

### 1.2.3 Xinwenhua Yundong – Wu-Si-Yundong

Seit 1915 löst *Xinwenhua Yundong* (Neue-Kultur-Bewegung) umfangreiche öffentliche Diskussionen über die Zukunft Chinas aus. Viele Intellektuelle haben in Ausland studiert und sind stark von der bürgerlichen Weltanschauung beeinflusst.<sup>17</sup> Am 4. Mai 1919 erreicht *Xinwenhua Yundong* ihren Höhepunkt. Im Zuge dieser Bewegung halten auch westliche Philosophien Einzug. Insbesondere die Ideen des Marxismus werden in China weit verbreitet. Die chinesische kommunistische Partei wird 1921 in Shanghai gegründet. Das Proletariat als wichtige politische Kraft hat inzwischen die historische Stufe der chinesischen Revolution erreicht. Auch viele Musiker beteiligen sich an der proletarischen Revolution.<sup>18</sup>

Nach dem *Vierten Mai* wird die Bewegung zur Wiederbelebung traditioneller Musik unter dem Namen *Wu-Si-Yundong* eine Allgemeine. Im Gegensatz zur westlichen Musik wird die traditionelle chinesische Musik als die Musik mit den inhärenten morphologischen Merkmalen der chinesischen Nation angesehen, um sie von den neuen musikalischen Werken zu unterscheiden und um die Kultur der modernen chinesischen Nation zu reformieren. Etliche Musikvereine zur Traditionspflege treten in Shanghai, Beijing und anderen großen Städten auf. Es entstehen nationale Instrumentalmusikgesellschaften, wie die *Guoyue Yanjiushe* (Nationale Gesellschaft für Musikforschung, 1919) und die *Datong Yeshe* (Musikverein Datong, 1919), *Guoyue Gaijinshe* (Nationale Gesellschaft zur Verbesserung der Musik, 1919).

Unter anderem wird der relativ groß angelegte *Datong Yuehui* (großer Harmonie-Musikclub)<sup>19</sup> von ZHENG JUNWEN (1872–1935) initiiert und 1920 in Shanghai gegründet. Diese Vereinigung ist ein Amateurmusikclub<sup>20</sup> mit Mitgliedern aus der gebildeten Oberschicht in städtischen Gebieten. Er konzentriert sich auf das Studium westlicher Musik und reformiert traditionelle chinesische Musik.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Junge Intellektuelle, darunter CHEN Duxiu, HU Shi und LU Xun (1881–1936). Mehr dazu: ZENG Jinshou 2003, 329–340.

<sup>18</sup> Mehr dazu bei FENG Changchun: *Forschung zu chinesischen Musikgedanken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Beijing: China Art Academy, 2005.

<sup>19</sup> LAU, Frederick: *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2008, 129–130.

<sup>20</sup> Mehr zur Musik von Amateuren: LAU 2008, 117–139.

<sup>21</sup> Vgl. FENG Changchun: *Studien zur modernen chinesischen Musikideologie*, Beijing: People's Music Publishing House, 2007.

Unter den ständigen westlichen Einflüssen wird das Erlernen westlicher Musik zu einer Modeerscheinung. Im Jahr 1927 regen XIAO YOUMEI<sup>22</sup> und CAI YUANPEI<sup>23</sup> die Gründung des Shanghai *Guoli Yinyue Xueyuan*<sup>24</sup> (staatliches Konservatorium) an. Diese und ähnliche Neugründungen markieren den Beginn der staatlich organisierten Musikausbildung in China. Sie spielen eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung zeitgenössischer Musik, der Belebung des Musiklebens, sowie der Ausbildung von Musiklehrern und Konzertmusikern. Westliche Musikinstrumente wie zum Beispiel das Klavier werden populär. Viele führende chinesische Intellektuelle argumentieren sogar, dass die traditionelle chinesische Musik nur durch die Übernahme westlicher Musik gerettet werden könne.<sup>25</sup>

Als Reaktion auf diesen starken Trend zur Annäherung an westliche Musik erkennen Literaten und Musiker, wie wichtig es ist, das kulturelle Erbe traditioneller Musik wiederzuentdecken und zu fördern. LIU TIANHUA<sup>26</sup> sagt: „*Da ich Chinesin bin und beruflich Musik studiere, würde ich mich schämen, wenn ich die sterbende (traditionelle) chinesische Musik nicht aufwerten könnte.*“<sup>27</sup> Im Folgenden erklärt LIU TIANHUA die Schritte zum Erschaffen von *guoyue* (nationale Musik) im Detail:

*„[...] dass] man einerseits die inhärente Essenz der Nation annehmen, andererseits ausländische Trends berücksichtigen und einen neuen Weg in der Vermischung und Zusammenarbeit zwischen China und dem Westen schaffen muss, um dann das Wort „Fortschritt“ sagen zu können. Es ist notwendig, „westliche Musik einzuführen, um chinesische Musik zu verbessern, westliche Musik nachzuahmen, mit Mehrstimmigkeit zu koordinieren und westliche Musikinstrumente zu verwenden“, und dann „Fortschritt vom Aspekt der Schöpfung aus zu suchen.“<sup>28</sup>*

<sup>22</sup> XIAO YOUMEI (1884–1940) studierte 1906–1909 an der Universität Tokio Pädagogik und Klavier und 1912–1916 an der Universität Leipzig Komposition und Musikwissenschaft.

<sup>23</sup> CAI YUANPEI (1867–1940) zuerst mit einer traditionellen chinesischen klassischen Ausbildung ausgestattet, studiert er später an der Universität Leipzig.

<sup>24</sup> Jetzt: *Shanghai Konservatorium*.

<sup>25</sup> Siehe hierzu etwa GONG Hong-Yu: *Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949*, in: *New Zealand Journal of Asian Studies*, 2008, 38–69.

<sup>26</sup> LIU TIANHUA (1895–1932) war ein chinesischer Musiker und Komponist, der vor allem für seine innovative Arbeit für die *Erhu* bekannt war.

<sup>27</sup> Chin.: 我既然是中国人，又是以研究音乐为职志的人，若然对于垂绝的国乐不能有所补救，当然是件很惭愧的事 (Übersetzung aus dem Chinesischen), sagt LIU TIANHUA im Jahr 1927; zitiert nach: MEI Xuelin: *Perspektive der Chinesischen Musikverbesserungsgesellschaft aus dem „Music Magazine“*. *Liu Tianhuas Gedanken über Chinesische Musik*, in: *Music Research*, (04) 1995, 90–93, hier: 92.

<sup>28</sup> Chin.: 必须一方面采取本国固有精粹，一方面容纳外来潮流，从中西的调合与合作中打出一条新路来，然后才能说得进步两个字介绍西乐，以为改进中乐的辅助，并

Auch der damalige Reformler WANG GUANGQI<sup>29</sup> befürwortet:

„Erstens muss die archaische Musik in Ordnung gebracht werden. Zweitens muss die volkstümliche Musik gesammelt werden. Drittens müssen wir einen eigenen Weg nach eingehender Untersuchung finden. Was sind die Merkmale der chinesischen Musik? Kann dieses Merkmal nationale Merkmale darstellen, nationale Tugenden zum Ausdruck bringen und nationale Gefühle auslösen? Wenn ja, können wir dieses Theorem als Grundlage für unsere Musik verwenden.“<sup>30</sup>

LIU TIANHUA gründet im Jahr 1927 einen bemerkenswerten Verein: *Guoyue Gaijinshe* (Nationale Gesellschaft zur Verbesserung der Musik). Die Hauptinhalte der Aktivitäten des Vereins sind Sammeln, Arrangieren, Bewahren und Erforschen der Volksmusik sowie das Entwickeln von traditionellen Musikinstrumenten. Der Verein übt seither einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung traditioneller chinesischer Musik aus.

Im Jahr 1949 wird die Volksrepublik China gegründet. Seitdem wirkt sich die Reform direkt auf Musikinstitutionen, Aufführung, Ästhetik, Status der Musiker und Forschungsinstitutionen aus. Die traditionelle chinesische Musik – insbesondere die Volksmusik – hat in diesen Reformen eine neue Entwicklung erfahren.<sup>31</sup>

Das Zheng, mit dem ich mich in dieser Arbeit hauptsächlich beschäftige, ist ursprünglich ein Volks-Instrument.<sup>32</sup> Zheng-Musik wird bis zum 20. Jahrhundert in der Regel in mündlicher Überlieferung tradiert und nicht in Partituren veröffentlicht. Insbesondere in der *Ming-* und *Qing-*Dynastie ist der Konfuzianismus die dominierende Position. Aus dieser Zeit ist fast keine Partitur

---

想效法西乐，配合复音，并参用西洋乐器，再“从创造方面去求进步（Übersetzung aus dem Chinesischen). Zitiert nach: ZHAO Jianbin: *Basierend auf Tradition, Harmonisierung chinesischer und westlicher Musik und Verbesserung chinesischer Musik. Eine Erkundung von Liu Tianhuas Gedanken zur Verbesserung der chinesischen Musik*, in: *Journal of Shanxi Normal University*, (3) 2012, 123.

<sup>29</sup> WANG wird als ein Vertreter des „Neo-Konfuzianismus“ bezeichnet, ist Schüler von ERICH VON HORNBOSTEL, wird durch die deutsche Vergleichende Musikwissenschaft intellektuell angeregt. Seine Forschung konzentriert sich auf die Klassifikation musikalischer Stimmungssysteme. Zitiert nach: SHYU, Mei-Ling 2001, 168.

<sup>30</sup> Chin.: 第一步须将古代音乐整理清楚;第二步再将民间谣乐收集起来;第三步悉心研究,从中抽出一条定理出来,究竟中华民族的音乐特色在哪里?这种特色,是否可以代表民族特性,发挥民族美德,舒畅民族感情?如其有之,即可以将此定理作为我们制乐的基础 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Zitiert nach: WANG Guangqi: *Die Entwicklung der europäischen Musik*, Sichuan: Bashu Publishing House, 2009, 378.

<sup>31</sup> Vgl. LAU 1996, 120.

<sup>32</sup> CAO 1981.

überliefert. Darüber hinaus verursachen die Kriege und das Chaos in der späten *Qing*-Dynastie eine Reduktion in der Zheng-Musik der vorherigen Generationen. Die meisten der alten Lieder und verschiedenen Stimm-Methoden werden folglich nicht weitergegeben.<sup>33</sup> Glücklicherweise wird es in regionalen Traditionen als Ensembleinstrument oder als begleitendes Instrument für den erzählenden Gesang zur Unterhaltung verwendet. Daher reißt der Überlieferungsstrang nicht vollständig ab.

Solostücke, die heute traditionelle Zheng-Musik genannt werden, sind meist durch die Erforschung, Verfeinerung und Verarbeitung von regionaler Volksmusik im 20. Jahrhundert neu erstellt, reifen allmählich und entwickeln sich zu Solostücken der Zheng-Musik.<sup>34</sup> Zheng und seine Musik als lebendige Tradition wird im Kontext der traditionellen chinesischen Musik weiterentwickelt.<sup>35</sup>

### 1.2.4 Zusammenfassung

Mit dem Aufkommen einer Reihe sich reformierender chinesischer Musikbewegungen wird der Begriff der traditionellen chinesischen Musik eher als Identifikationsfaktor bei den Rezipienten gefördert. So rückt Beckstein die Rezipierenden in den Vordergrund:

*Tradition founders, even though they are the authors of the tradition material, are not interpretive sovereigns. Recipients necessarily play a co-constitutive role in the determination of meaning.*<sup>36</sup>

Die Bedeutung traditioneller chinesischer Musik hängt demnach nicht nur von deren Autoren, sondern nicht unwesentlich auch von den Rezipierenden ab.

Die Definition der traditionellen chinesischen Musik beschränkt sich nicht nur auf die Entstehungszeit, sondern bezieht sich auch auf Ausdruck und Stilmerkmale.

In der traditionellen Situation wird der Kompositionsprozess im Allgemeinen vom Interpreten selbst und den gemeinsam Musizierenden durch den eigenen kreativen Ausdruck ganz erheblich ergänzt und sogar mitgestaltet. Der Prozess

---

<sup>33</sup> Vgl. WANG Yingrui 2007, 8.

<sup>34</sup> Eine vertiefende Darstellung findet sich in Kapitel 2: *Zheng im historischen Kontext*.

<sup>35</sup> Zur *lebendigen Tradition* in China vgl. auch: JONES, Stephen: *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford: Clarendon Press, 1995.

<sup>36</sup> Zitiert nach: BECKSTEIN 2017, 506.

des Musizierens ist sehr oft ein re-kreativer Prozess und umfasst auch das Arrangieren vorhandener musikalischer Stücke. Er transformiert persönlich gefasste und soziokulturell vorkonditionierte Bilder durch die musikalischen Medien.<sup>37</sup>

Insofern lässt sich die obige Definition in folgendem Punkte erweitern: Die traditionelle chinesische Musik umfasst nicht nur alte Werke, die in der Geschichte entstanden sind und von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sondern auch Musikwerke, die von Chinesen in ihrer eigenen nationalen Form und mit inhärenten nationalen morphologischen Merkmalen geschaffen wurden.<sup>38</sup> Das heißt, im Sinne einer lebendigen Tradition entsteht fortgesetzt traditionelle chinesische Musik – aus dem Geist der Tradition heraus.

Das Konzept der chinesischen Musik scheint demnach eher auf der Grundlage der Konstruktion des Bildes einer kulturellen Identität zu fußen.<sup>39</sup> Traditionelle chinesische Musik fungiert als historischer Rahmen der kulturellen Wahrnehmung und wird allmählich in spezifischen historischen Prozessen konstituiert, in denen sich sowohl die Bedeutung der Musik als auch die kulturelle Interpretation auf ihre symbolische Vergangenheit verlassen, wobei großer Wert auf das Konzept der Maximierung der Erzeugung, Bildung und Vererbung von „chinesischen Eingeborenen“ und „Chinesen“ gelegt wird. Die historische Erzählung basiert damit auf der Vision und Perspektive des „kulturellen China“. Traditionelle chinesische Musik ist somit in der Gegenwart eigentlich eher als ein Konzept denn als eine Verkörperung des kulturellen Bewusstseins, der kulturellen Einstellungen und eines neuen Verständnisses der traditionellen Kultur zu bezeichnen.

---

### 1.3 Musik und Philosophie

Im folgenden Teil werde ich die zwei grundlegenden Philosophierichtungen analysieren. Die derzeitige Forschung geht davon aus, dass Konfuzianismus und Daoismus einen sehr großen Einfluss auf die traditionelle chinesische Kultur hatten und haben.<sup>40</sup> Diese beiden Denkrichtungen spielen ohnehin eine grundlegende

---

<sup>37</sup> Siehe auch: LIANG Mingyue 1985, 174 -175.

<sup>38</sup> Vgl. DU Yaxiong: *Chinesische grundlegende Musiktheorie*, Chongqing: Southwest Normal University Press, 2021, 1.

<sup>39</sup> Vgl. LIU Hong: „Nationale Musik“, „Volksmusik“ und „Traditionelle Chinesische Musik“. *Phänomenologische Beobachtung und Reflexion zum Verständnis „historischer Veränderungen“*, in: *Music Research*, 2019, 5–17.

<sup>40</sup> Vgl. VAN GULIK 1940. PENG Jixiang 1997. LAU 2008, 117–139. LI Zehou 1992, 97. CHEN, Tzu-Kuang 2006, 10. JIANG Yimin 1995, 70. GARRISON 2012, 209–222. Die Zen-Ästhetik hat sicherlich auch einen mehr oder weniger großen Einfluss auf die chinesische

Rolle bei der Gestaltung der alten chinesischen sozialen Infrastrukturen und Kulturen. Die Musikauffassungen, die dem Konfuzianismus und dem Daoismus zugeschrieben werden, skizzieren den idealen Klang und die ideale Bedeutung von Musik sowie eine ideale Denkweise, beeinflussen das chinesische künstlerische Denken sowie die ästhetische Wahrnehmung und bilden mithin den Geist der chinesischen Kunst ab. Daher wird vor der Diskussion der aktuellen Entwicklung der lebendigen Tradition des Zheng ein Überblick über die chinesische Musikauffassung im Allgemeinen gegeben.

### 1.3.1 Konfuzianismus

Die frühen Vertreter des Konfuzianismus in der Vor-Qin-Zeit (221–207 v. Chr.) sind eher als eine Art von Priester zu verstehen, die sich auf Etikette und Gebräuche spezialisiert haben. Später bezieht sich der Begriff hauptsächlich auf Gelehrte.<sup>41</sup> Dies ist auf die Entstehung des kaiserlichen Prüfungssystems in der Feudalgesellschaft in China zurückzuführen: Die offizielle Vorgabe der Beamtenlaufbahn verlangt eine Prüfung, deren Fragen und Antwortmaßstäbe aus den klassischen Werken des Konfuzianismus abgeleitet sind.

Der Konfuzianismus prägt sich den alten sozialen, pädagogischen und kulturellen Konstruktionen in jedem Aspekt ein. Er betont die soziale Funktion der Musik, die Korrektur der sozialen Atmosphäre, die Regel der Höflichkeit und die ethische Erziehung im Dienst der Herrscher. So lautet eine berühmte konfuzianische Aussage:

*Um die gesellschaftliche Atmosphäre und die Bräuche zu verändern, gibt es nichts Besseres als Musik.*<sup>42</sup>

---

Kultur ausgeübt, jedoch sie soll hier nicht diskutiert werden: Dieser Artikel konzentriert sich auf Konfuzianismus und Daoismus, die einen tiefgehenden Einfluss auf die Zheng-Musik ausgeübt haben und möglicherweise immer noch ausüben.

<sup>41</sup> Die Etikette ist eine gesellschaftliche Norm. Sie soll den Ausdruck von Emotionen, die Verwirklichung spontaner Neigungen und die Manifestation von Wert und Würde befriedigen.

<sup>42</sup> Chin. 移风易俗,莫善于乐 (Übersetzung aus dem Chinesischen). „Buch der kindlichen Frömmigkeit“ in: *Programm für chinesische Philosophie*. URL: <https://ctext.org/xiao-jing/amplification-of-the-all-embracing-rule/zh?searchu=移风易俗> (23.03.2022).

Nach konfuzianischer Sichtweise ist Musik zu verwenden, um die Emotionen und Verhaltensweisen der Menschen zu regulieren, den Charakter der Menschen zum Guten zu verändern und die Atmosphäre der Gesellschaft zu verbessern.

### 1.3.1.1 Musik als Ausdrucksmittel des Menschen

Ausgangspunkt der Überlegungen ist folgender:

*„Musik aus dem Herzen“ ist als etwas anzusehen, ohne das die Gefühle des Menschen nicht sein können. Musik beginnt im menschlichen Herzen. Das Herz steuert die Änderung des Wesens. Derjenige, der emotional das Herz berührt, erzeugt den Sheng (Klang).<sup>43</sup>*

Die Musik sei der reichste und feinste Ausdruck innerer emotionaler Bewegung. Emotionen können Musik beeinflussen. Musik kann Emotionen beeinflussen, so dass unterschiedliche Emotionen durch unterschiedliche Musik ausgedrückt werden können. Das ist eine Überzeugung, die Konfuzius<sup>44</sup> ebenso ausgesprochen hat, wie sie in Europa selbstverständlich ist, denn die Musik steigt aus den Tiefen der Seele hervor:

*Die Musik äußert sich notwendig in Lauten und Tönen und gewinnt Gestalt in Bewegungen. Das ist die Art des Menschen. Alle Veränderungen des Zustands der Seele zeigen sich in Tönen und Bewegungen. Darum kann der Mensch es nicht aushalten ohne Musik.<sup>45</sup>*

Emotionen entstehen durch die Reflexion des realen Lebens im Menschen. Veränderungen in äußeren Dingen verändern die Gefühle des Menschen. Musik ist der Ausdruck dieser emotionalen Veränderung.

*Wenn das menschliche Herz ein trauriges Gefühl hat, ist der Ton ängstlich und kurz. Wenn das menschliche Herz ein glückliches Gefühl hat, ist der Ton großzügig und beruhigend. Wenn das menschliche Herz ein Gefühl der Freude hat, ist der Ton ist fröhlich und lebhaft. Mit dem Gefühl der Wut im menschlichen Herzen ist der Ton rau*

<sup>43</sup> Chin.: 凡音之起,由人心生也。人心之动,物使之然也。感于物而动,故形于声 (Übersetzung aus dem Chinesischen). N.N.: *Chinesisches Musiklexikon*, Beijing: Chinese's People Publishing House, 1992, 214.

<sup>44</sup> KONFUZIUS (551–479 v. Chr.), Begründer der Schule des Konfuzianismus. Obwohl von ihm selbst kein Buch über die Musik erhalten ist – es sind nur Gesprächsfragmente mit seinen Schülern überliefert –, ist die chinesische Musikerziehung und -ästhetik in dem von seinen Gedanken gesteckten Rahmen verblieben.

<sup>45</sup> LI Gt: *Das Buch d. Riten, Sitten und Gebräuche*, aus dem Chinesischen übersetzt und herausgegeben von Richard WILHELM, Düsseldorf / Köln: Diederichs 1981, 92.

*und streng. Das Gefühl der Ehrfurcht im menschlichen Herzen macht den Ton aufrecht und gerade. Das Gefühl der Bewunderung im menschlichen Herzen macht den Ton sanft und weich.*<sup>46</sup>

Diese sechs Stimmen existieren ursprünglich nicht in den Herzen der Menschen, sondern werden dadurch verursacht, dass die Herzen der Menschen durch äußere Dinge beeinflusst werden.

Die Musik hat also in konfuzianischer Perspektive eine korrelierende und bewegende Kraft. Konfuzianische Lehren scheinen immer die Ansicht zu betonen, dass der Ausdruck einer bestimmten Art von tugendhafter und (emotional) zurückhaltender Musik eine angestrebte „Harmonie“ zwischen Mensch und Familie, Gesellschaft und Universum bringe.<sup>47</sup> Im Wesentlichen vertritt der Konfuzianismus also Ansichten über die Musik hinsichtlich einer emotionalen Kontrolle.

### 1.3.1.2 Musik als Mittel der Bildung

Der von Konfuzius vertretene und gelehrte Kanon der „Sechs Künste“<sup>48</sup> ist als ein umfassender Bildungsanspruch anzusehen, der auch Musik in die Kultur einbezieht.

*Durch Shi (Poesie) wird der Geist angeregt. Durch Li (Sitte) wird der Charakter gefestigt. Durch Yue (Musik) jedoch wird der Mensch zur Vollendung geführt.*<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Chin.: 是故其哀心感者,其声嚄以杀;其乐心感者,其声啍以缓;其喜心感者,其声发以散;其怒心感者,其声粗以厉,其敬心感者,其声直以廉;其爱心感者,其声和以柔 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Historische Aufzeichnungen-Musikbuch*, in: Programm für chinesische Philosophie,

URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=5196> (23.03.2022).

<sup>47</sup> Vgl. LIANG Mingyue 1985, 172.

<sup>48</sup> Dazu gehören *Ritual, Musik, Bogenschießen, Reiten, Kalligraphie* und *Mathematik*. Diese sechs Künste, zusammen mit dem Studium der klassischen großartigen Bücher, vervollständigen die Schritte, um *Junzi* (ein eleganter Mensch) zu werden. 1. *Das Buch der Wandlungen – Yi Jing* (bis 3. Jtsd. v. Chr. – 1. Kaiser Chinas *Fu Xi*); 2. *Das Buch der Lieder – Shi Jing* (10.-7. Jh. v. Chr.); 3. *Frühling und Herbstannalen des Staates Lü – Lüshi Chunqiu* (8.-5. Jh. v. Chr.); 4. *Buch der Urkunden – Shu Jing* (ca. 200 v. Chr.); 5. *Das Buch der Riten – Li Ji* (ca. 200 n. Chr.).

<sup>49</sup> Chin.: 兴于诗,立于礼,成于乐 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel „*Taibo*“ des *Lunyu*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=1296#s10021238> (23.03.2022). Siehe auch: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Bd. 2, Kassel u. a. 1995, s. v. „China“, 709.

Die Musik ist ein wichtiger Teil der konfuzianischen Ausbildung. Die Verbindung zwischen Philosophie und Ästhetik ist tief in der chinesischen Tradition verankert und Musik nimmt in dieser Tradition eine zentrale Stellung ein. Konfuzius, der gemeinhin als der bedeutendste Philosoph der chinesischen Geschichte gilt, leistet bedeutende Beiträge zur chinesischen Ästhetik – tatsächlich steht die Wertschätzung der Musik im Mittelpunkt seines philosophischen Systems. Das Ziel dieser Philosophie ist die Erschaffung des „kultivierten Menschen“. Konfuzius glaubt, dass es unmöglich sei, „vollständig kultiviert“ zu werden, ohne Musik zu studieren. Es ist Musik, die benötigt wird, um das Temperament der Person zu formen, damit sie eine „moralische“ Person werden könne.

Die höchste Form der Musik sollte mithin der individuellen spirituellen Entwicklung dienen. Sie ist ein Werkzeug der moralischen Erziehung. Menschen können durch Bildung, insbesondere durch Selbstkultivierung, auf den richtigen Weg kommen.

*Wenn ein Mensch musiziert, wird er sich wohlfühlen. Dies ist eine unvermeidliche Reaktion der Menschlichkeit. Menschen sollen nicht ohne Wohlgefühl leben und dies kann nur durch Klangerzeugung und körperliche Bewegung ermöglicht werden [...]. Anhand des Beweises durch den Untergang vorheriger Dynastien weiß man: Nur yayue führt schließlich zu einem richtigen Weg des Lebens.<sup>50</sup>*

Wie oben schon zur Unterscheidung von *yayue* und *suyue* gesagt, soll *yayue* – konfuzianischer Ansicht nach – schlicht sein, die Gesellschaft verbessern und eine erzieherische Funktion auf die Menschenherzen ausüben.

Während der Frühlings- und Herbstperiode wird die Volksmusik von Zheng, Wei und anderen Ländern von den Konfuzianern „die Stimme von Zheng Wei“ genannt. Die Konfuzianer glauben, dass ihr Klang extravagant sei, was sich von *yayue* unterscheidet. Im *Lunyu*, den Gesprächen des Konfuzius, steht geschrieben:

*Mir ist die Art zuwider, wie die Zheng-Sheng (suyue) den strengen Geist der Ya-Yue (yayue) stört.<sup>51</sup>*

<sup>50</sup> Chin.: 夫乐者,乐也,人情之所不能免也。乐则必发于声音,形于动静,[...] 先王耻其乱,故制雅、颂之声以道之 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Yue ji* (乐记), in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://cctext.org/liji/yue-ji/zhs?filter=422333> (23.03.2022).

<sup>51</sup> Chin.: 子曰: „[...] 恶郑声之乱雅乐也“ (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel „Yanghuo“ des *Lunyu*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://cctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=1554&remap=gb> (23.03.2022).

Unter dem Einfluss des Konfuzianismus entwickelt die feudale Gesellschaft in einer langen historischen Periode eine Tradition, *yayue* zu ehren und *suyue* zu verachten.<sup>52</sup>

### 1.3.1.3 Musik in Verbindung mit Politik

Konfuzius sieht die Musik als das sinnvollste Instrument an, das der Menschenbildung und gleichzeitig der Regierung dient. Aufgrund des menschlichen Bedürfnisses nach gesellschaftlich anerkannter Form solcher Regeln entwickelt Konfuzius eine weithin akzeptierte Struktur für den Umgang der Menschen miteinander. Diese wird als „*Li*“ (Sitte) bezeichnet. *Li* bezieht sich auf emotionale Regeln oder sozial angemessene Verhaltensnormen. Der Zweck von *Li* ist, gegenseitige Harmonie zwischen menschlichen Wünschen zu kultivieren und zu etablieren, indem die vertikale Hierarchie der sozialen Rollen eindeutig bestimmt wird.

*Li* trennt die Menschen allerdings auch, indem sie verschiedene, gegeneinander abgegrenzte soziale Schichten erzeugt. Die Musik hingegen bringt sie alle zusammen. XUNZI<sup>53</sup> sagt:

*Musik bringt zusammen, was für alle üblich ist. Sitte trennt, was anders ist.*<sup>54</sup>

Das Zusammentreffen unterschiedlicher, der Sitte entsprechend ansonsten gegeneinander abgegrenzt lebender Menschen beim Musizieren erzeugt nach konfuzianischer Sicht eine harmonisierende Gesellschaft.

Das *Li-Yue*-System (Sitte-Musik-System) steht also nicht nur für „Harmonie“, sondern für Zusammengehörigkeit in einem allgemeineren Sinne als dem musikalischen.

*Der Zweck von Li-Yue besteht nicht darin, die Wünsche der Menschen zu befriedigen, sondern sie zu lehren, eine gute Sicht auf Vorlieben und Abneigungen zu kultivieren*

---

<sup>52</sup> JU Qihong: *Neue Chinesische Musikgeschichte* (1949–2000), Hunan: Fine Arts Publishing House, 2002, 130–131.

<sup>53</sup> XUNZI 荀子 (drittes Jahrhundert v. Chr.) war ein konfuzianischer Philosoph.

<sup>54</sup> Chin.: 乐合同,礼别异 (Übersetzung aus dem Chinesischen). XUNZI: *Über Musik*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/xunzi/yue-lun/zh?filter=533885> (25.03.2022).

*und auf den guten Weg der Menschheit zurückzukehren. Daher dient Musik nicht nur der Unterhaltung, sie dient auch der Bildung der Menschen.*<sup>55</sup>

*Li* und *Yue* sind im nicht nur auf die Musik bezogenen Regelsystem des Konfuzianismus also Zwillinge schlechthin, die zur Vervollkommnung der Moral des Menschen in der Gesellschaft und schlussendlich in ihrer Verbindung als Instrument der Politik dienen.<sup>56</sup> Der Kern des *Li-Yue* liegt im *Ren* (Wohlwollen).

*Doch wohlwollende Rede ist nicht so tief wie eine wohlwollende Stimme.*<sup>57</sup>

Diese Art von „Wohlwollen“-Musik kann das Temperament der Menschen erbauen und ihre Kultivierung verbessern und letztendlich dazu verwendet werden, die Herrschaft zu festigen und die Gesellschaft zu stabilisieren. Er misst der Rolle der Musik in der Gesellschaft große Bedeutung bei. So lautet ein konfuzianischer Satz:

*Macht die Stimme der Weltherrschaft glücklich, und ihre Politik wird harmonisch sein.  
Die Stimme der unruhigen Zeiten wird wütend sein und ihre Regierung wird gut sein.  
Die Stimme der Unterwerfung wird traurig sein und ihre Leute werden beunruhigt sein.*<sup>58</sup>

Stimmung entsteht somit aus der menschlichen Gemütslage. Wenn Politik friedlich und harmonisch ist, dann ist die menschliche Gemütslage ausgeglichen, so dass die *Stimme* wohlklingend ist.

### 1.3.1.4 Die konfuzianische Vorstellung über „schöne“ Musik

Unter dem Einfluss des Konfuzianismus ist der chinesische musikalische Begriff „Ästhetik“ in der frühen Geschichte anders als die Kategorie der westlichen Ästhetik des „Schönen“ zu sehen. Die konfuzianische Vorstellung über „schöne“

<sup>55</sup> Chin.: 是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也。将以教民平好恶，而反人道之正也 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Buch der Riten*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/liji/yue-ji/zhs?filter=426073> (25.03.2022).

<sup>56</sup> Vgl. JIANG Yimin 1995, 129.

<sup>57</sup> Chin.: 仁言，不如仁声之入人深也。(Übersetzung aus dem Chinesischen). MENCIVS: *Von ganzem Herzen*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=1805#s10045975> (25.03.2022).

<sup>58</sup> Chin.: 是故治世之音安以乐，其政和。乱世之音怨以怒，其政乖。亡国之音哀以思，其民困 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Yue Ji*, in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/pre-qin-and-han/zh?searchu=故治世之音安以樂其&en=on> (25.03.2022).

Musik wird in der Geschichte meist synonym für das „moralisch Gute“ gedeutet.<sup>59</sup> Das künstlerische Schaffen soll aus konfuzianischer Perspektive zuerst als ein Instrument betrachtet werden, um Menschen auf ein besseres, auf ein höheres Niveau zu bringen. Musik ist also ein notwendiges Bildungsinstrument, dem sowohl positive als auch negative Kraft zugeschrieben wird. Das heißt, dass literarisches und künstlerisches Schaffen – insbesondere die Musik – Ideale und Schönheit zeigen sollen, um Menschen zu inspirieren, vorwärts zu gehen und sich weiterzuentwickeln.

Die Musik ist im konfuzianischen Sinne dann schön, wenn sie zuerst gut und ethisch ist. Die „schöne“ Musik soll:

*Freude evozierend, aber nicht überschwänglich sein, fröhlich, ohne ausgelassen zu sein, sehnsuchtsvoll, ohne das Herz zu verwunden.*<sup>60</sup>

Zweitens suggeriert die soziale Harmonie ein Gefühl der Konkordanz oder sozialen Übereinstimmung – ein wichtiges konfuzianisches Ziel. Die Rolle der Musik wird bei der Aufrechterhaltung der sozialen Harmonie hervorgehoben. Alle Ästhetik durchdringt die Vorstellung, dass „schöne“ Musik die moralischen Standards der Menschen erhöhen und eine harmonische Gesellschaft schaffen könne.

Musik spielt seit der Zeit von Konfuzius eine wichtige Rolle bei der Verbreitung gesellschaftlicher Werte und der Stärkung von sozialem Ethos. Das Konzept, „schöne Musik“ zu verwenden, um das Verhalten der Menschen zu lenken, ist also tief in der chinesischen Kultur verwurzelt.

### 1.3.2 Daoismus

Im Gegensatz zur Betonung der sozialen Funktionen von Musik bzw. der Musik als politisches Instrument und der Nutzung der menschlichen Intention innerhalb der konfuzianischen Musikanschauung, betont der Daoismus, dass der Mensch Teil aller natürlichen Dinge sei. Er sollte als ein im Kosmos existierendes Wesen im Einklang mit der Natur leben, um eine Einheit des Menschen mit der Natur

---

<sup>59</sup> Siehe hierzu auch: POHL, Karl-Heinz: *Chinesische Ästhetik und Kant*, Trier 1997. URL: [https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl\\_Publikation/Chinesische\\_Aesthetik\\_und\\_Kant.pdf](https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Chinesische_Aesthetik_und_Kant.pdf) (07.05.2023).

<sup>60</sup> Chin.: 乐而不淫,哀而不伤 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Diese Übersetzung stammt aus: WILHELM, Richard: *Kungfutse. Gespräche. Lun Yü*, Düsseldorf / Köln, 1975, 55.

zu erlangen.<sup>61</sup> Er überträgt dies auch auf die Musik. Für Daoisten soll Musik ihre eigene existentielle Bedeutung als harmonisches Geräusch der natürlichen Welt einsetzen. Dies ist anhand des im Daoismus wichtigen Begriffs „*dayin xisheng*“ (große Musik ist tonlos)<sup>62</sup> deutlich zu machen.

Der Hauptvertreter des Daoismus, LAOZI<sup>63</sup> (ca. 580–500 v. Chr.) benutzt die beiden Begriffe – „*dayin*“ (große Musik) und „*xisheng*“ (tonlos) – auf dialektische Weise, um die Einheit dieses Widerspruchs auszudrücken. Unter ästhetischen Aspekten entwickelt er sich nach und nach zu einer Grundlage der späteren chinesischen Musikästhetik.<sup>64</sup> Unter dem Begriff *dayin* sind zwei Aspekte zu verstehen.

### 1.3.2.1 Dayin als Klang des Dao

LAOZI stellt den Begriff „*dao*“ (道) in den Mittelpunkt aller Diskussion. Der Dao ist begriffslos, ist ohne Absicht existent und allumfassend. Es ist also kein bestimmter Gegenstand, ist nicht irgendein einzelnes Lebendiges, sondern der Inbegriff des Lebens, der dem Lebendigen das Leben gibt. Oder die Natur selbst.

*Die Bewegung des Dao geht von Gegensätzen aus. Schwachheit ist die Äußerungsart des Dao. Alle Dinge in der Welt sind aus dem Sein geboren. Aus dem Nichts geboren [...]*<sup>65</sup> *bringt Dao Eins hervor. Eins bringt Zwei hervor. Drei bringt alle Dinge hervor.*

<sup>61</sup> Siehe auch: ZHU Zhirong: *Philosophie der chinesischen Kunst*. Münster: LIT Verlag, 2020, 196. MILLER, James: *Daoism and Nature*, in: GOTTLIEB, Roger S. (Hg.): *The Oxford handbook of religion and ecology*, Oxford / New York (Oxford University Press) 2006, 220–235. WOHLFART, Günter: *Der Philosophische Daoismus*, Köln: ed. chora (Reihe für asiatische und komparative Philosophie; Bd. 5), 2001, 207.

<sup>62</sup> Chin.: 大音希声 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel 41 des *Daodejing* in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=11632> (25.03.2022).

Diese Übersetzung stammt aus: JIANG Yimin 1995, 58–59.

<sup>63</sup> Sein Denken ist im *Daodejing* überliefert, das wahrscheinlich aus der Mitte der *Zeit der Streitenden Reiche* stammt.

<sup>64</sup> Eine ähnliche Formulierung aus *zhuangzi* lautet: *Zhi Yue Wu Yue* 至乐无乐 (die höchste Musik ist keine Musik). Dieser Ausdruck kann viele Bedeutungen haben, auch über die Musik hinaus. Aber in dieser Arbeit soll sie auf Musik bezogen werden. Damit ist sie so zu deuten, dass Menschen ultimative Musik – also den spirituellen Wert äußerster Musik – erleben können, wenn sie in Einklang mit der Natur leben.

<sup>65</sup> Chin.: 反者道之动, 弱者道之用, 天下之物生于有, 有生于无 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel 40 des *Daodejing* in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=11631#s10101554> (27.03.2022).

Andere Übersetzung siehe: WILHELM, Richard: *Laotse: Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, Düsseldorf / Köln 1952, 44–45.

*Alle Dinge lassen Yin hinter sich und gehen vorwärts, um Yang zu umarmen. Durch deren Umwandlung entwickeln Yin und Yang sich harmonisch.*<sup>66</sup>

Das heißt, die zyklischen Veränderungen in der Bewegung sind die Bewegungen des Dao. Das „Nichts“ ist die Wurzel aller Dinge in der Welt. Die *Dayin* entspricht den Eigenschaften des Dao, ist ein Nicht-Sein, denn die Musik existiert in den nicht empirisch fassbaren Tönen, als eine unhörbare Hörbarkeit der Yin-Yang-Bewegung<sup>67</sup> des Dao, der bedingt, dass sich Himmel und Erde in Harmonie zueinander befinden. Sie kann als subjektiver Gedanke verstanden werden, und kann nur durch eine gewisse „innerweltliche Transzendenz“ erlangt werden. Sie ist geprägt von sinnlichen Eindrücken.

### 1.3.2.2 Dayin als natürliche Erscheinung

Im Gegensatz zum Konfuzianismus, der die Musik im Rahmen moralischer und politischer Zwecke sieht und die Einheit von sinnlich wahrnehmbarem Inhalt und eine maßhaltende Form fordert, bezieht sich im daoistischen Sinne die *Dayin* auf den Ton, ohne Willen oder Zweck, als natürliche Erscheinung in der Welt. Ein Naturvergleich deutet dieses an: *Die natürliche, spontane Reaktion gleicht der Spiegelung des Mondes im Wasser.*<sup>68</sup>

Diese Natürlichkeit kann man als *Ziran*<sup>69</sup> verstehen. *Ziran* übersetzt man wörtlich mit *von-selbst-so* oder *Natürlichkeit* bzw. *Spontaneität*.<sup>70</sup> Das künstliche Verhalten ist natürliche Reaktion. In der Kunst des Kunstlosen zeigt sich die innere Zusammengehörigkeit von *Ziran* und *Wuwei* am schönsten.

Mit *Wuwei* – Nicht-Tun – ist also kein passives Nichtstun gemeint, sondern gewissermaßen eine passive Aktivität, eine rezeptive Spontaneität, eine Aktionslosigkeit, womit sich Nichtstun anverwandeln lässt, das *Wuwei*, dessen Movens das ‚Von-selbst-so‘ ist. Im *Daodejing* steht geschrieben:

---

<sup>66</sup> Chin.: 道生一, 一生二, 二生三, 三生万物。万物负阴而抱阳, 冲气以为和 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel 42 des *Daodejing* in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=11633> (27.03.2022).

<sup>67</sup> *Yin* und *Yang* bilden die gegensätzlichen und ergänzenden Kräfte, wie Himmel und Erde, Licht und Dunkelheit usw., die alle Wesen der Natur und allseitige Erscheinungen entstehen lassen.

<sup>68</sup> WOHLFART 2001, 114.

<sup>69</sup> Mehr über *Wuwei* und *Ziran*: WOHLFART 2001, 103–108 und 204–205. JIANG Yimin 1995, 74. Miller, James: *Daoism and Nature*, in: GOTTLIEB, Roger S. (Hg.): *The Oxford handbook of religion and ecology*, Oxford / New York: Oxford University Press 2006, 220–235.

<sup>70</sup> Vgl. WOHLFART 2001, 204.

*Der Dao [ist] beständig ohne Tun und doch ohne Nichttun.<sup>71</sup> Wer das Lernen übt, vermehrt (sein Wissen) von Tag zu Tag.<sup>72</sup>*

Dies bedeutet, dass beim Nichttun nicht wirklich nichts zu tun bleibt, sondern dass alles aus sich selbst heraus wächst und wirkt. Es ist etwas, das naturgemäß passiert. Es ist ähnlich wie Zen: Im Zen geht es um ein freies und natürliches Tun dessen, was sich von selbst versteht und gleichsam ohne unser Zutun von selbst ergibt.<sup>73</sup> In dieser Natürlichkeit oder Spontaneität ist die Kunst des schöpferischen Schaffens enthalten, die jedoch nicht künstlich getarnt ist, die aus der Sache selbst, aus sich selbst hervorkommt. Sie ist gut.

### 1.3.2.3 Die Bedeutung des Xisheng

Für die Daoisten ist die höchste Ebene von Musik die *Xisheng*, nämlich *Tonlosigkeit*. Tonlosigkeit bedeutet nicht, dass *Dayin* tatsächlich keinen Klang habe, sondern ist als das ästhetische Subjekt zu verstehen, wie LIANG erklärt:

*The state of soundlessness is to recognize that the impression obtained in one's mind through the encounter with music is the ultimate goal.<sup>74</sup>*

Die schöne Musik soll einen Gedanken hinterlassen, um die Musik zu verstehen. Subjektive Gedanken sind nötig. In der chinesischen Malerei kann die Stelle *völliger* Leere die sinnvollste sein, die ikonisch dichteste.<sup>75</sup> Die *Leere* steht bei den Daoisten in höchstem Ansehen. Sie ist genauso wie *Xisheng*, ist in allen Künsten als eine Geistigkeit zu verstehen. In der Zheng-Musik findet sich häufig zwischen den Tönen eine Pause. Diese Pause ist als eine Art *Xisheng* zu verstehen. Sie gehört naturgemäß zum gesamten Musikstück. Sie kann gewissermaßen als Sinnerfüllung verstanden werden und als ästhetisches Konzept: *Yijing* als Sublimierung eines künstlerischen Konzepts der poetischen Bildsprache ist

<sup>71</sup> Chin.: 道常无为而无不为 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel 37 des *Daodejing* in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=11633> (27.03.2022).

<sup>72</sup> Chin.: 为学日益 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kapitel 48 des *Daodejing* in: *Programm für chinesische Philosophie*, URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=11639> (25.03.2022).

<sup>73</sup> Vgl. WOHLFART 2001, 112. Siehe auch: HISAMATSU: *Kunst und Kunstwerke im Zen-Buddhismus*, in: ÔHASHI, R. (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, München / Freiburg, 1990, 237–239.

<sup>74</sup> LIANG Mingyue 1985, 32.

<sup>75</sup> Vgl. WOHLFART 2001, 124.

eine der wichtigsten Ästhetiken der gesamten chinesischen Kultur und seit Tausenden von Jahren in der chinesischen Literatur, Poesie, Malerei, Kalligrafie und Musik manifestiert. Es werden künstlerische Bilder dargestellt und das Streben nach künstlerischer Konzeption durch Offenheit und Suggestivität verwirklicht. EDWARD HO erläutert hierzu:

*The quintessence of Chinese classical music is the feeling, the mental image, the inner vision, or the artistic conception that is communicated. It is heavily charged with poeticism, and it is this artistic conception that music performers strive for.*<sup>76</sup>

Diese Leere – und damit das poetische künstlerische Konzept, das sich darin äußert – vermittelt möglicherweise eine umfassendere Bedeutung als der Klang der Musik selbst.

Die gesamte Begriff *Dayin Xisheng* soll in spezifischen Manifestationen eine tiefe Harmonie zwischen einem menschlichen Mikro- und einem metaphysischen Makrokosmos zum Ausdruck bringen. Zwar können wir keine konkreten Formen und Klänge ausmachen, doch inmitten ihrer tiefen Weiten lässt sie uns ihre Gestalt verstehen, die sie mit einer gewissen Sinnlichkeit der Töne erlangt. Anders gesagt, die Musik öffnet sich nicht nur durch ihr äußeres Klangbild, sondern spricht ein innerliches Denken an, entspricht daher besser dem sich in allem harmonisch Ergänzenden der Natur, wie Yin und Yang.

Für Daoisten soll Musik ihre eigene existentielle Bedeutung als harmonischen Klang der natürlichen Welt einsetzen. Musik ist Teil der Natur. Insofern existiert Musik an sich. Sie ist *natürlich* – von Natur aus – vorhanden. Alles, in allen Dingen geschieht natürlich, die Entstehung von Musik geschieht von selbst, fließend, wie von der Natur geformt. Die Pause ist Teil der Musik, wie auch die Leere Teil der Malerei ist. Musik muss also nicht begründet werden. Auch wenn sie in Naturbeschreibung teils einen programmatischen Charakter zu haben scheint, muss sie keinen Zweck erfüllen. Musik ist im Daoismus ein Menschen und Natur harmonisierendes Phänomen. Musik vereint auch Yin und Yang, Ton und Nicht-Ton, Klang und Nicht-Klang. Alles ergänzt sich zu einer großen Harmonie.

---

<sup>76</sup> Ho, Edward 1997, 43.

### 1.3.3 Zusammenfassung

Im Vergleich der zwei großen Denkrichtungen innerhalb der chinesischen Philosophie – Konfuzianismus und Daoismus – ist deutlich zu erkennen, dass die große Gemeinsamkeit zwischen den beiden das Konzept der *Harmonie* ist.

Seit der Antike ist die Landwirtschaft die Grundlage für das Überleben und die Fortpflanzung der chinesischen Nation. Daher ist die Harmonie zum wichtigsten Begriff in der chinesischen Kultur und die Harmonie zwischen dem natürlichen Rhythmus von Himmel und Erde und den Veränderungen von Gesellschaft und Leben zur grundlegendsten philosophischen Orientierung geworden. Unter dem Einfluss philosophischer Gedanken sollte Musik auch als ein harmonisches Phänomen angesehen werden. So auch LIANG:

*Ancient philosophies that designate music as the spiritual and acoustical reflection of the universe, and thus the potential harmonizer of man, society and nature.*<sup>77</sup>

Die Differenz zwischen beiden Denkrichtungen liegt in einer unterschiedlichen Gewichtung dessen:

Konfuzianismus ist die Philosophie der sozialen, gesellschaftlichen Organisation, also auch die Philosophie des täglichen Lebens. Die früheste Monographie „*Yue Ji*“ ist als Begründerin der chinesischen Musikästhetik anzusehen. Sie fasst die konfuzianischen Gedanken zur Musikästhetik zusammen.<sup>78</sup> Unter dem Einfluss des Konfuzianismus gilt Musik zuerst als eine wichtige Form von Selbstkultivierung und Ausdruck kultureller Werte für die ausgebildete Elite. Dieser Geist der praktizierenden Kunst für die *Selbstkultivierung* ist als *Amateur-Ideal* bekannt.<sup>79</sup> Berufsmusiker und Unterhaltungsmusiker, die wie Handwerker von ihrem Beruf leben und – so wird unterstellt – ethisch von der Musik nicht berührt werden, werden weniger geschätzt.<sup>80</sup>

Zweitens spielt Musik eine wichtige Rolle bei der Verbreitung gesellschaftlicher Werte. Musik soll eine in sich harmonisierende Gesellschaft schaffen und als

<sup>77</sup> LIANG 1985, 178.

<sup>78</sup> Über die Autorschaft des „*Yue Ji*“ ist der akademische Kreis derzeit noch nicht schlüssig, aber die meisten Forschenden neigen zu der Annahme, dass es von *Liu De* in der Zeit der *Westlichen Han-Dynastie* (202 v. Chr. - 8 n. Chr.) geschaffen wurde. Es thematisiert systematisch Ursprung, Wesen, Funktion und Stil von „Musik“ sowie das Verhältnis von „Musik“ und „Sitte“ und hat einen tiefgreifenden Einfluss auf die Entwicklung der traditionellen chinesischen Musik.

<sup>79</sup> Vgl. Literatenmusik am Beginn von Kapitel 1.

<sup>80</sup> Siehe auch: THRASHER 2008, 164.

Werkzeug der moralischen Erziehung in der Gesellschaft dienen. Dadurch werden Anforderungen an Inhalt und Form der Musik gestellt und in einem gewissen Grad die Rolle des emotionalen Ausdrucks in künstlerischen und ästhetischen Aktivitäten abgeschwächt und eingeschränkt. Die Vorstellung, dass Musik das Verhalten und Denken von Menschen beeinflussen kann, ist in der chinesischen Gesellschaft weiterhin aktiv.

Im Gegensatz zum Konfuzianismus betont der Daoismus hingegen die natürlichen und spontanen Dinge im Menschen sowie die Schönheit des traditionellen chinesischen Musikdenkens. Der Daoismus hebt die Harmonie von Musik und Natur, von Mensch und Natur hervor, lobt die Bewegung der spirituellen Freiheit und idealisiert die Natur, was einen großen Einfluss auf die Aufführungsästhetik hat. Viele Musikwerke beziehen sich mehr oder minder direkt auf Landschaften, um die Phänomene der Natur zu beschreiben und ordnend darzustellen. Zudem geht es um Spontaneität beim Musizieren sowie Improvisationstechnik. WILL äußert dazu: *Orientalische Musik ist wesentlich improvisierte Musik.*<sup>81</sup> Insofern hat die Musik und ihre Aufführungstechnik mehr oder weniger Einfluss auf eine naturbezogene Philosophie ausgeübt. So werden diese Aspekte zu Gewohnheiten, die dem Musizierenden – vollständig verinnerlicht – geradezu natürlich erscheinen.

Der ästhetische Anspruch dieser beiden genannten Philosophierichtungen an die Musik hat China und seine Musik – wie auch die Entwicklung des Zheng und seiner Musik – in den letzten zwei Jahrtausenden stark beeinflusst. Im ständigen Gegen- und Miteinander bilden sie die Grundlage des chinesischen Denkens.

Das ästhetische Konzept von *Yijing* transzendiert die Distanz zwischen Konfuzianismus und Daoismus und erstreckt sich sowohl auf die Kunst als auch auf die Wertschätzung von Musik. Wie die traditionelle chinesische Bambusmalerei nicht die Form des Bambus selbst beschreiben soll, sondern den edlen und eleganten Charakter, der sich darin offenbart, so ist das transzendente ästhetische Streben nach *Bildern außerhalb des Bildes, Implikationen außerhalb der Worte, Zwecken außerhalb des Textes* und einer *Musik außerhalb der Musik* für die traditionelle chinesische Literatur und Kunst einzigartig. Dieses ästhetische Konzept soll im nächsten Kapitel durch die Musikästhetik des Zheng veranschaulicht werden.

---

<sup>81</sup> WILL 1994, 169. Will verwendet hier den Begriff des Orientalischen vermutlich in Bezug auf das Chinesische.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





## Zheng im historischen Kontext

# 2

Die chinesische Wölbrettzither *Zheng* 箏 ist eines der chinesischen Musikinstrumente mit der längsten Tradition.<sup>1</sup> Es wird angenommen, dass das *Zheng* schon in der *Chunqiu-Zhanguo*-Periode (770–221 v. Chr.) populär war.<sup>2</sup> Das *Zheng* hat im Laufe der Geschichte organologische Veränderungen durchlaufen. Das aktuelle Standardformat<sup>3</sup> des *Zheng* wird in den 1960er Jahren von der Shanghai-Musikinstrumentenfabrik entwickelt.

Das Standardformat des modernen *Zheng* hat insgesamt 21 Saiten, ist etwa 160 Zentimeter lang, verjüngt sich in der Breite von 34 auf 28 Zentimeter und hat eine Höhe von ungefähr 12 Zentimetern (Abb. 2.1). Das 21-saitige *Zheng* hat einen Tonumfang von vier Oktaven. Die Saiten werden im Allgemeinen als pentatonische Tonleiter gestimmt.

---

<sup>1</sup> In Bezug auf das Saitenmaterial gehört das *Zheng* zur *si* (Seide) des klassischen *bayin* (acht Kategorien von Musikinstrumenten).

<sup>2</sup> Vgl. WANG Zichu: *Chinesische Musikarchäologie*, Fuzhou: Fujian Education Press, 2003.

<sup>3</sup> Das Wort *biaozhun* (Standard) bedeutet im Chinesischen die Grundlage oder das Kriterium, an dem die Dinge gemessen werden. Verglichen mit der Standardisierung und Industrialisierung der weltweiten Musikinstrumentenproduktion ist die chinesische Musikinstrumentenindustrie durch die sozialen, wirtschaftlichen und technologischen Bedingungen wie auch die Qualität der Rohstoffe und der unterschiedlichen Formen der fertigen Produkte begrenzt. Inzwischen ist es weithin akzeptiert. Dennoch wird ausgehend von diesem Standard weiterhin erprobt und entwickelt, nicht zuletzt, um neuen technischen und musikalischen Anforderungen besser gerecht zu werden oder diese überhaupt erst zu ermöglichen.



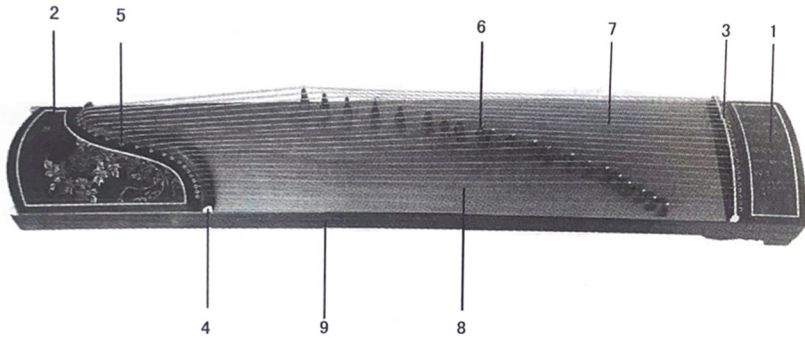
**Abb. 2.1** Das 21-saitige Zheng

Der Korpus des Zheng hat eine annähernd rechteckige Form und besteht in der Regel aus 1. *zhengshou* (Kopfstück), 2. *zhengwei* (Endstück), 3. *qianliang* (vorderer Sattel), 4. *houliang* (hinterer Sattel), 5. *xiankong* (Saitendurchführung), 6. *zhengma* (Stege<sup>4</sup>), 7. *xian* (Saite), 8. *mianban* (Decke), 9. *ceban* (Zarge), 10. *chuanxinkong* (Öffnung des Saiteneinzugs) und 11.–12. *fayinkong* (Schalllöcher im Boden) (Abb. 2.2).

In diesem Kapitel wird das Zheng in seinem kulturhistorischen Umfeld anhand der Konzepte Ursprung, historische Entwicklung, Überlieferungsmethode, Notation, regionale musikalische Eigenschaften und Ästhetik vorgestellt. Auf diese Weise wird das Potenzial des Zheng als LEBENDIGE TRADITION deutlich.

---

<sup>4</sup> Sie werden auch *yanzhu* (Gänsestege) genannt.



图一 古筝正面结构图

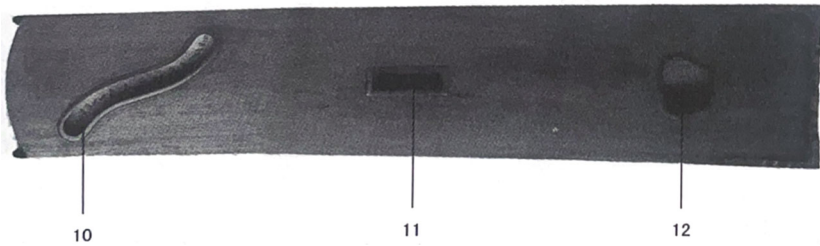


Abb. 2.2 Zheng – Strukturdiagramm

## 2.1 Ursprung

### 2.1.1 Entstehung der Bezeichnung

LIU XI aus der westlichen *Han*-Dynastie (260 v. Chr. – 24 n. Chr.) beschreibt das Zheng wie folgt: *Zheng, dieses Musikinstrument, das ist der Klang des Zheng, der durch Saitenstraffung entsteht.*<sup>5</sup> Von der Antike bis in die Frühe Neuzeit werden Seidensaiten verwendet. Aufgrund der hohen Stege des Zheng und der dünnen

<sup>5</sup> Chin.: 箏, 施弦高急箏箏然也 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Shi Ming* in: *Chinese Text Project*.

URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=en&id=41249&remap=gb> (13.04.2022).

Saiten ist der Nachklang sehr kurz. Es klingt wie das chinesische Wort „zheng“. Das Zheng wäre folglich onomatopoetisch nach seinem Klang benannt.<sup>6</sup>

Die Geschichtsschreibung erwähnt das Zheng erstmals im *Shiji*<sup>7</sup> von SIMA QIAN (145–186 v. Chr.). Auch in der Literatur der frühen Han-Zeit finden sich Hinweise:

*Auf den Krug schlagen, auf die Trommel schlagen, Zheng zupfen, auf die Schenkel schlagen und singen. Diese Darbietungen sind angenehm für Augen und Ohren. Sie sind die wahre Musik von Qin.*<sup>8</sup>

Die Entstehung des Zheng wird in der Region *Xi'an* in der heutigen Provinz *Shaanxi* im westlichen Zentralchina angenommen, die seinerzeit vom Königreich *Qin* besetzt und später mit mehreren umgebenden Staaten vereinigt wird. Dort wird letztlich auch die *Qin*-Dynastie (221–207 v. Chr.) begründet. Aus diesem Grund wird das Zheng auch *Qin-Zheng* genannt.

In der Poesie gibt es viele Namen. Die am weitesten verbreitete Bezeichnung in China lautet jedoch *Guzheng* 古筝: „gu“ bedeutet „alt“ und zielt somit auf die lange Geschichte ab.

Der obere Teil des chinesischen Schriftzeichens für „zheng“ bedeutet „Bambus“. Dies kann als Hinweis auf die frühere materielle Beschaffenheit des Resonanzkörpers betrachtet werden.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Vgl. MUSIKFORSCHUNGSINSTITUT DER CHINESISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.) 1984, 501. CAO 1981, 1.

<sup>7</sup> Das *Shiji* (史记) stellt historische Aufzeichnungen dar. Es ist ein redigiertes Standardgeschichtsbuch der *Han*-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.), gilt als das erste bedeutende Beispiel chinesischer Geschichtsschreibung und umfasst 130 Rollen.

<sup>8</sup> Chin.: 夫击瓮叩击，弹箏搏髀，而歌乎呜呜快耳目者，真秦之声也 (Übersetzung aus dem Chinesischen). HAN Sima Qian 汉司马迁: *Li Si Biographie zitiert in Li Sis Protest gegen die Verfolgung von Gästen*, 李斯列传引李斯谏逐客书 in: *Historische Aufzeichnungen*, Bd. 87, Beijing: Zhonghua Book Company, 1959, 2253–2254.

<sup>9</sup> Ein Mythos über den Ursprung des Zheng lautet: Zwei Schwestern streiten sich um ein größeres Saiteninstrument mit fünfundzwanzig Saiten und teilen es in zwei Teile auf. Die eine Hälfte mit dreizehn Saiten bekommt die ältere Schwester und die andere mit zwölf die jüngere. Diese Erzählung passt auch gut zur unteren Hälfte des Schriftzeichens, das *kämpfen* bedeutet. Siehe auch: VAN GULIK 1951. CHENG 1991.

### 2.1.2 Formen

Da in der Antike keine Monographie über das Zheng existiert, gibt es in China zahlreiche Annahmen, wie das Zheng zu seiner Form gekommen sein soll. Dabei sind zwei Hauptthesen über den Ursprung des Zheng festzustellen:

Ein Teil der Forschung geht davon aus, dass das Zheng ursprünglich von dem Saiteninstrument *Zhu* abstammt.<sup>10</sup> Im *Shuowen* der Han-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) findet sich folgende Beschreibung: „das Zheng hat fünf Saiten und die Form des Zhu“. <sup>11</sup> Das *Zhu* – eine Brettzither – ist in der Zeit der Streitenden Reiche bis zur Han-Dynastie ein sehr beliebtes Musikinstrument. Die Form des *Zhu* ändert sich jedoch ständig. So berichtet CHEN YANGS Buch der Musik aus der Song-Dynastie:

*Es ist als Utensil gebaut, ungefähr wie ein Zheng, sein Hals ist dünn, seine Schultern sind rund und es ist mit Bambustrommeln gebaut, als würde man auf ein Qin schlagen, Es ist jedoch wie eine Ode geformt, mit dreizehn Saiten (vgl. Abb. 2.3).<sup>12</sup>*



**Abb. 2.3** Das Bild des *Zhu* in Chen Yangs *Buch der Musik* aus der Song-Dynastie

<sup>10</sup> Vgl. JIN Jianmin: *spricht auch über den Ursprung des Zheng – im Gespräch mit Genosse Qiu Dacheng*, *Journal of Xinghai Conservatory of Music*, (1) 1983, 87–88. XIANG Yang / SONG Shaohua / YANG Yingjing: *Eine vorläufige Studie des Wuxian-Zheng. Eine Studie über die Musikinstrumente, die in der westlichen Han-Dynastie aus dem Grab der Königin von Changsha ausgegraben wurden*, in: *Music Research*, (03) 1994, 44–47.

<sup>11</sup> HAN Xu Shen: *Interpretation von Wörtern*, Beijing: Zhonghua Book Company, 1963, 98 (Übersetzung aus dem Chinesischen).

<sup>12</sup> Chin.: 击筑 筑之为器，大抵类箏，其颈细，其肩圆，以竹鼓之如击琴。然又有形如颂琴，施十三弦 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Ma Duanlin: *Allgemeine Literatur*, URL: <http://gj.zdic.net/archive.php?aid-4036.html> (22.04.2022).

Die zweite Hypothese zum Ursprung des Zheng geht davon aus, es habe sich aus dem *Se* entwickelt.<sup>13</sup> Das *Se* ist eines der ältesten bekannten Instrumente Chinas und das Hauptinstrument konfuzianischer Scholaren. Es variiert in Größe und Konstruktion, hat aber im Allgemeinen 25 bis 50 Saiten mit beweglichen Stegen (Abb. 2.4).<sup>14</sup>



**Abb. 2.4** *Se*, Provinzmuseum Hunan

Es gibt bereits einige archäologische Funde, allerdings sind weitere Entdeckungen notwendig, um die Herkunft des Zheng besser zu erforschen.

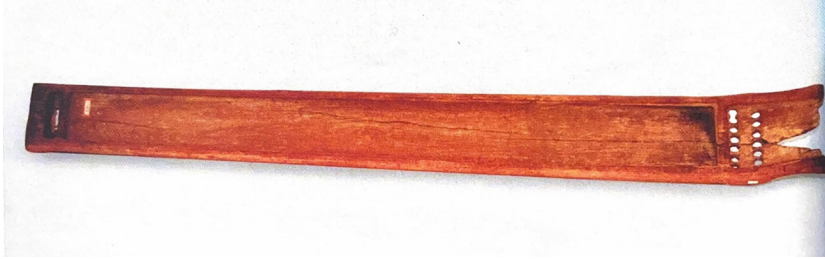
Nach Mitteilung des Musikarchäologen WANG ZICHU existieren derzeit nur drei Fundstücke von *Zheng*-Instrumenten.<sup>15</sup> Eines davon wurde im Jahr 1979 in der heutigen Provinz *Guixi* gefunden: Es handelt sich um ein 13-saitiges Zheng

<sup>13</sup> Im *Fengsutong* des YING Shao (153–196) in der östlichen *Han*-Dynastie (25–220) steht geschrieben: *In den Gebieten von Bing und Liang hat die Zheng heute die Form des Se*. Von dieser historischen Quelle ausgehend wird vermutet, dass die neue Form des Zheng sich am *Se* orientierte.

<sup>14</sup> Bildquelle: Provinzmuseum Hunan. Foto von YANG XIAOJUN in: *Kulturtourismus in China*, 2021–02–03. URL: [https://www.sohu.com/na/448508538\\_120006290](https://www.sohu.com/na/448508538_120006290) (22.04.2022).

<sup>15</sup> Vgl. WANG Zichu 2003, 242–246.

aus einem Grab, das etwa in die Zeit von der späten *Chunqiu*- (770 – 475 v. Chr.) bis zur *Zhanguo-Periode* (475–221 v. Chr.) einzuordnen ist.<sup>16</sup>



**Abb. 2.5** *Guixi Xianshuiyan*, Nr. 2, Cliff Tomb, Hanggrab-Zheng

Dies bedeutet, dass das Zheng früher aufgetaucht sein muss als im *Shiji* aufgezeichnet. Dieses Zheng ist 166 cm lang und 17,5 cm breit. Form und Struktur des Musikinstruments beweisen, dass es keine *Se* und auch kein *Zhu* ist. Es ähnelt dem in späteren Generationen überlieferten Zheng und könnte daher als der eigentliche Vorläufer des frühen Zheng angesehen werden (Abb. 2.5).<sup>17</sup>

Die zweite archäologische Entdeckung wurde im Jahr 1991 im Dorf *Chang-qiao*, Kreis *Wu*, Provinz *Jiangsu*, ausgegraben. Ein Relikt aus der Zeit der *Zhanguo-Periode*. Genau diese Gegend ist in der Antike als zum Staat *Wu* gehörig zu betrachten. Daraus ist eine Verbreitung des Zheng in diesem Bereich auch schon während der *Zhanguo-Periode* abzuleiten (Abb. 2.6).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Mit dem Namen *Zhanguo* sind hauptsächlich sieben historische Staaten, nämlich *Chu*, *Han*, *Qi*, *Qin*, *Wei*, *Yan* und *Zhao*, gemeint.

<sup>17</sup> HUANG Chengyuan: *Das Guzheng von 500 v. Chr.: Eine Studie über die aus dem Grab von Guixi Ya ausgegrabenen Musikinstrumente*, in: *Chinese Music*, (3) 1987, 43–44. Bildquelle: CHINESE NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, o. S.

<sup>18</sup> Idem.



**Abb. 2.6** Archäologischer Fund aus *Changqiao*, Jiangsu

Es wird angenommen, dass diese drei Instrumente in Form und Struktur einander ähnlich sind. In Bezug auf die obigen Ansichten existieren diese drei Instrumente gleichzeitig.<sup>19</sup> Abgesehen von den frühesten ungefähren Aufzeichnungen im *Shiji* ist der spezifische Ursprung des Zheng aufgrund des Mangels an genauen Dokumenten in allesamt vage Konzepte gebettet. Zumindest lässt sich dadurch jedoch belegen, dass die Aufmerksamkeit und Forschung der Menschen über den Ursprung des Zheng seit Tausenden von Jahren einen gewissen Bezugspunkt haben und sie sich bemühen, den Ursprung des Zheng zu erkunden.<sup>20</sup>

---

## 2.2 Die historische Entwicklung des Zheng

Das Zheng hat im Laufe der Geschichte kontinuierliche organologische Veränderungen durchlaufen. Hier soll auf zwei Aspekte fokussiert werden.

Die spezifische Form des Zheng unterscheidet sich in verschiedenen historischen Materialien, Bildern und archäologischen Entdeckungen. Seine Grundstruktur eines annähernd rechteckigen Resonanzkörpers mit beweglichen Stegen jedoch bleibt relativ stabil. Hingegen ändert sich die Anzahl der Saiten dieses Instruments immer wieder.

---

<sup>19</sup> Vgl. CAO 1981.

<sup>20</sup> Mehr über die Geschichte des Zheng siehe: XIE Xiaobin / YAO Pinwen: *Literatur und Geschichte im Gespräch über Guzhen*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2015.

### 2.2.1 Die Anzahl der Saiten

Gemäß der literarischen und archäologischen Zeugnisse gibt es vor der *Han*-Dynastie (206 v. Chr.- 220 n. Chr.) Instrumente mit fünf, zwölf und dreizehn Saiten. Das Zheng existiert von der *Han*- bis zur *Song*-Dynastie (960–1279) lange in Varianten mit zwölf sowie mit dreizehn Saiten nebeneinander.<sup>21</sup>

Das Zheng entwickelt sich und blüht in der *Sui*- (589–618) wie auch in der *Tang*-Dynastie (618–907) auf. Insbesondere in den mehr als 300 Jahren des Bestehens der Tang-Dynastie entwickelt sich eine wohlhabende und hochkultivierte Gesellschaft. Dies begünstigt auch den musikalischen Austausch zwischen den verschiedenen Kulturen.



**Abb. 2.7** Zheng mit 14 Saiten

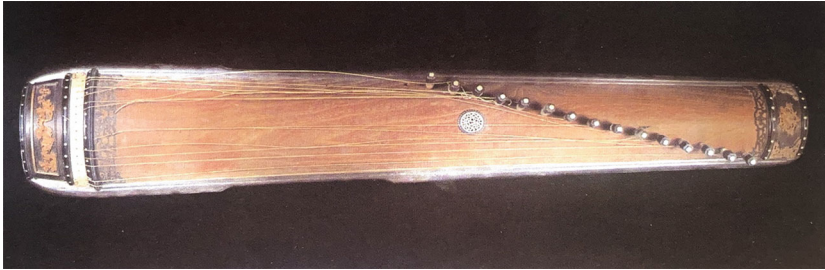
In dieser Zeit unterscheiden sich die unterschiedlichen Zheng-Typen stark. Zwölf- und dreizehnsaitiges Zheng wird nebeneinander benutzt, der Bambusrahmen durch *Wutong*-Holz ersetzt.<sup>22</sup> Etwa im Laufe dieser Zeit wird das Zheng in Japan als dreizehnsaitige *Koto* eingeführt.

Während der *Yuan*- (1261–1368) und der *Ming*-Dynastie (1368–1644) erhöht sich die Anzahl der Saiten auf 14 bis 15. In der *Qing*-Dynastie (1644–1911)

<sup>21</sup> Vgl. XIANG Yang / SONG Shaohua / YANG Yingjing 1994, 44–47. HUANG Chengyuan: *Das Guzheng von 500 BC. Eine Studie über die aus dem Grab von Guixi Ya ausgegrabenen Musikinstrumente*, in: *Chinese Music*, (03) 1987, 43–44.

<sup>22</sup> Vgl. DENG, 2006, 1. Es handelt sich um den Sonnenschirmbaum.

wird dem Zheng eine weitere Saite hinzugefügt, wie in den Abbildungen gezeigt: (Abb. 2.7)<sup>23</sup>, (Abb. 2.8).<sup>24</sup>



**Abb. 2.8** Zheng mit sechzehn Saiten in der Ming- und Qing-Dynastie

Während der *Qing*-Dynastie – also im 17. bis 19. Jh. – taucht ein neues Material für die Saiten auf: Bronze. Die seit mehr als 2.000 Jahren verwendeten Seidensaiten<sup>25</sup> verlieren nun sehr bald ihre dominierende Rolle. Im Rahmen der sozio-kulturellen Veränderung verändert sich auch das ästhetische Empfinden.

Das Klangbild von Seiden- und Metallsaiten ist äußerst unterschiedlich: Die Seidensaiten haben einen leiseren und etwas näselnden Klang, während Metallsaiten einen besonders obertonreichen, somit brillanten Klang haben und zudem einen deutlich längeren Nachklang, der sich besonders für das Spielen von südlicher Zheng-Musik eignet, die diesen musikalischen Effekt in der Begleitung gereimter Texte voll zur Geltung bringen kann.<sup>26</sup>

Das Zheng hat in den zweitausend Jahren seiner Geschichte seine Grundform immer beibehalten. In moderner Zeit wird das Zheng jedoch hinsichtlich der Saitenanzahl weiter verändert: So gibt es heute beispielsweise Instrumente

<sup>23</sup> Bildquelle: SHANGHAI STÄDTISCHE VERWALTUNG FÜR KULTUR, RADIO, FILM UND FERNSEHEN: *Nationale Musikinstrumentenproduktionstechnik in Shanghai*, Shanghai: People's Publishing House, 2015, 44.

<sup>24</sup> Bildquelle: CHINESE NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, o. S.

<sup>25</sup> China ist das erste Land, das den Anbau von Maulbeerbäumen, die Seidenraupenzucht und die Seidenbrokatproduktion aus Seidenraupenkokons eingeführt hat. Zheng-Saiten bestehen ebenfalls aus Seide.

<sup>26</sup> Siehe auch WILL 1994, 44–45. Mehr über südliche Zheng-Musik in Abschnitt 2.5.2.

mit sechzehn, achtzehn, einundzwanzig oder fünfundzwanzig Saiten. Das Standardformat des Zheng mit 21 Saiten wird – wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt – in den 1960er Jahren entwickelt.

### 2.2.2 Die sozialen Funktionen des Zheng

Wie im ersten Kapitel bereits dargestellt, ist die Musik im alten China je nach Funktion und Status in *yayue* (elegante Musik) und *suyue* (unterhaltende Musik) eingeteilt, gewissermaßen mit der europäischen Einteilung in *E- und U-Musik* zu vergleichen. Dabei entspricht die sogenannte *yayue* dem konfuzianischen Ideal einer erbaulichen Bedeutung oder einer zeremoniellen Funktion am Hof, während der *suyue* lediglich eine Unterhaltungsfunktion zukommt.

Während laut literarischer Überlieferung das *Qin*<sup>27</sup> ein typisches Instrument der *yayue* ist und von einer gebildeten Klasse gespielt wird, ist das Zheng hingegen ursprünglich als Instrument der einfachen Menschen anzusehen.<sup>28</sup>

Jedoch wird der Status des Zheng stark vom sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Umfeld verschiedener Epochen beeinflusst. Seine Verwendung wird also nicht auf bestimmte, geschlossene gesellschaftliche Kreise beschränkt, sondern es wird im Laufe der Geschichte eher als ein Musikinstrument für *Ya-Su-Gongshang* (gleichzeitig als *yayue* wie auch als *suyue*) in verschiedenen sozialen Klassen verwendet.

Als Quellenmaterial zu den Entwicklungen vor dem 20. Jh. stehen nur literarische Texte und poetische Äußerungen zur Verfügung, weil keine spezielle Geschichtsschreibung zum Zheng existiert. Jedoch weist allein die Menge von Erwähnungen und deren emotionaler Charakter als starkes Indiz auf die große Bedeutung des Instruments hin. Anhand von literarischen Texten über das Zheng in der literarischen Gattung *Zhengfu*<sup>29</sup>, die während der *Jin*-Zeit (265–420) und der *Nan-Bei-Chao*-Zeit (420–589) entstanden sind, lässt sich folgern, dass sich das Zheng und seine Musik nicht nur zu einer beliebten Form der Unterhaltung, sondern auch zu einem Mittel der Selbstkultivierung für die Literaten entwickelt

---

<sup>27</sup> Ein gezupftes chinesisches Musikinstrument mit sieben Saiten. Ein typisches Instrument der Literati.

<sup>28</sup> Vgl. CAO 1981.

<sup>29</sup> Es handelt sich um acht *Zhengfu* (Oden an das Zheng), die zwischen dem 3. und 6. Jahrhundert geschrieben wurden. Die Autoren von *Zheng Fu* sind alle Literaten mit hohem sozialem Status und hoher kultureller Leistung zu dieser Zeit. Anhand dieser Texte lassen sich die Form des *Zheng*, die Aufführungstechnik und der Stil der *Zheng*-Musik in dieser Zeit erkennen.

hat. Die Literaten statten darin das Zheng mit spirituellen und kulturellen Konnotationen aus und verbinden die Form des Zheng mit Erscheinungen der Natur. So schreibt FU XUAN<sup>30</sup> (217–278) über die Form des Zheng, dass der Bogen auf dem Zheng den Himmel symbolisiere, das flache Ende der Basis die Erde, der Resonanzkörper das Universum und die zwölf Stege die zwölf Monate.

*Wenn wir nun dieses Instrument betrachten, bemerken wir, dass sein oberer Teil konkav ist wie das Himmelsgewölbe, sein unterer Teil flach wie die Erde, dass sein Inneres hohl ist, um die sechs Himmelsrichtungen aufzunehmen, und dass seine zwölf Saiten mit ihren Bündeln die zwölf Monate des Jahres symbolisieren.*<sup>31</sup>

Die Einbeziehung von Himmel, Erde und Mensch in die Beschreibung der Form des Zheng spiegelt das Konzept der Philosophie wider.

Für den Bau des Zheng wird bereits in dieser Zeit das Holz des *Catalpa*-Baums als Material verwendet.<sup>32</sup> Dieses hochwertige Material findet sich ursprünglich nur bei eleganten Instrumenten wie dem *Qin*. Dies kann also als Hinweis darauf verstanden werden, dass das Zheng nicht nur der Musik der einfachen Menschen zuzuordnen ist, sondern auch derjenigen höherstehender gesellschaftlicher Gruppierungen. Mit der Verwendung höherwertigen Materials lässt sich also eine Steigerung des sozialen Renommées verbinden.<sup>33</sup>

In der Zeit der *Han*-Dynastie (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) wird das Zheng außerdem bei verschiedenen Volks- und Hofmusikaktivitäten verwendet. Das kaiserliche Musikamt *Yuefu* – erstmals in der *Qin*-Dynastie (221–207 v. Chr.) eingerichtet – ist zu dieser Zeit eine Institution, die sich auf die Verwaltung von Musik-, Tanz- und Gesangsunterricht spezialisiert.<sup>34</sup> Es wird offiziell in der Zeit von Kaiser *Han Wu Di* (140–87 v. Chr.) aus der westlichen *Han*-Dynastie eingerichtet und sogleich stark ausgebaut. Die Aufgabe der *Yuefu* besteht zu dieser Zeit darin, Volkslieder oder Gedichte von Literaten zu sammeln, um daraus Musik zu machen, die bei Hofopern oder Banketten gespielt werden kann. Das Zheng wird

<sup>30</sup> FU XUAN (217–218), Philosoph, Schriftsteller und Musiker der westlichen Jin-Dynastie.

<sup>31</sup> Chin.: 今观其器，上园似天，下平似地，中空准六合，弦柱十二，拟十二月 (Übersetzung aus dem Chinesischen), in: *Chinese Text Project*. URL: <https://ctext.org/dictionary.pl> (18.05.2022).

<sup>32</sup> Vgl. MA Duanlin: *Allgemeine Prüfung der Literatur*, Beijing: Zhong Hua Book Bureau, 1986. Es handelt sich um den Trompetenbaum.

<sup>33</sup> Vgl. XIE Xiaobin / YAO Pinwen / CHEN Jie: *Zheng-Musikkultur in Han, Wei und sechs Dynastien aus „Zheng Fu“*, in: *Jiangxi Social Sciences*, (06) 2009, 234–243.

<sup>34</sup> Das kaiserliche Musikamt *Yuefu*, das erstmals in der Qin-Dynastie (221–207 v. Chr.) eingerichtet wird, ist zu dieser Zeit eine Institution, die sich auf die Verwaltung von Musik-, Tanz- und Gesangsunterricht spezialisiert.

am kaiserlichen Hof bei Aufführungen von *Xianghe Ge*<sup>35</sup> eingesetzt. Das bedeutet auch, dass Zheng-Musik offizielle Anerkennung erfährt.<sup>36</sup>

Die Zeit der *Tang*-Dynastie ist als politisch stabil und kulturell wohlhabend zu bezeichnen. Sie ist die Blütezeit des Zheng. Kaiser *Taizong* (568–649) lässt diese Musikinstitution unter dem Namen *Jiaofang* neu einrichten, um die höfischen Musiker für Profanmusik auszubilden.<sup>37</sup> Das Zheng findet hier sowohl als Soloinstrument Verwendung wie auch als Begleitinstrument in den beiden Musikarten der *Qing Yue*<sup>38</sup>, der autochthonen chinesischen Volksmusik, und der *Yanyue*<sup>39</sup>, zeremonieller Fest- und Bankettmusik. Es wird zum Teil des Orchesters, spielt bei Zeremonien im Ahnentempel und bei anderen feierlichen Anlässen. Zudem dient es neben der Begleitung der Aufzüge und Rituale auch der Unterhaltung bei Banketten (vgl. Abb. 2.9).<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> *Xianghe Ge* bezeichnet eigentlich die nördlichen volkstümlichen Lieder in der *Han*-Dynastie, die das Musikamt „*Yuefu*“ sammelt. Im Laufe der Entwicklung wird *Xianghe Ge* nach und nach mit Tanz kombiniert und zu einer groß angelegten Aufführungsform mit Instrumentalmusik, Gesang und Tanz namens *Xianghe Daqu*.

<sup>36</sup> Vgl. PERKINS, Dorothy: *Encyclopedia of China the essential reference to China, its history and culture*, New York: Facts on File, 1999, 335.

<sup>37</sup> Siehe auch: SHYU 2001, 161.

<sup>38</sup> Dieser Abteilung waren 25 Musiker und 15 Instrumente zugeteilt. Dabei spielten verständlicherweise die traditionellen Instrumente der Sakralmusik und die Instrumente der Profanmusik die wichtigste Rolle. Vgl. ZENG, Jinshou: *Chinas Musik und Musikerziehung im kulturellen Austausch mit den Nachbarländern und dem Westen*, PhD diss, Universität Bremen, 2003, 82–86.

<sup>39</sup> Die *yanyue* ist eine Synthese aus Elementen der Ritualmusik, der Volksmusik und der Musik fremder Kulturen. Diese Musik wurde überwiegend aufgeführt, um Verdienste und Tugenden zu preisen und die Zeit des Friedens und der (wirtschaftlichen) Prosperität zu feiern. Vgl. YANG Yinliu: *Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik*, Beijing: People's Music Publishing House, 1981, 254–256.

<sup>40</sup> Bildquelle: CHINESE NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzhen-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, o. S.



**Abb. 2.9** Zhou Wenju He Le Tu (Ausschnitt)

Während der *Song*-Dynastie (960–1279) entwickeln sich auf ökonomischer Ebene Industrie und die Stadtwirtschaft wie auch auf politischer Ebene eine relative Stabilität und Frieden: Die Kultur blüht auf.<sup>41</sup> Es ist eine reiche Periode in Chinas Kulturgeschichte. Die Transformation der Musik in der *Song*-Dynastie fördert den Fortschritt und die Entwicklung der Volksmusik.

Mit dem Aufkommen des städtischen Lebens entwickeln sich Volksmusik wie *Shuochang Yinyue* (erzählender Gesang), *Xiqu Yinyue* (Opernmusik) und *Qiyue* (Instrumentalmusik). Viele neue Ensembles entstehen. Nach dem Untergang der *Südlichen Song*-Dynastie wird die Zheng-Musik zusammen mit vielen Hofmusikern zur Bevölkerung gebracht und verbreitet sich weiter. Das Zheng wird direkt in die Gesangs- und Instrumentalensembles integriert und dabei zum wichtigsten Saiteninstrument.

Während der *Yuan*-Dynastie (1279–1368) finden große Veränderungen in Politik, Wirtschaft und Kultur statt: Sie ist die erste nicht-chinesische Kaiserdynastie in China. Um jedoch in ritueller und musikalischer Hinsicht die Herzen der Menschen zu gewinnen, wird teils traditionelle *Han*-Musik übernommen, sodass das

<sup>41</sup> Vgl. YE Tan: *Kulturelle Merkmale der sozialen Entwicklung in der Song-Dynastie*, in: *Sociological Research*, (04) 1996, 82–92.

Zheng auch bei den neuen Herrschern immer noch ein wichtiges Musikinstrument am Hof bleibt.<sup>42</sup> Soziale Unruhen bestimmen letztlich den Niedergang der höfischen Musiziertätigkeit.

Die Zeit der *Ming*- (1368–1644) und *Qing*-Dynastie (1644–1911) stellt eine hochkultivierte Epoche mit einer zunehmend gebildeten Gesellschaft dar. Vor allem in der *Qing*-Dynastie versuchen die *Qing*-Monarchen, die chinesisch-konfuzianische Beamtenordnung und die klassische Bildung aufrechtzuerhalten. Literaten-Musik wie *Qin*-Musik nimmt in dieser Zeit eine stabile Entwicklung, wobei sich das Zheng als Volksmusikinstrument frei entwickeln kann. *Suzhou* und *Hangzhou* im Süden gelten als das kulturelle Zentrum der *Ming*-Dynastie, während *Beijing* im Norden das kulturelle Zentrum der *Qing*-Dynastie ist. Dieser kulturelle Austausch und die Bewegung sowie die Zentralisierung führen zur Entwicklung unterschiedlicher Volksmusikstile.

Seit der *Ming*- und *Qing*-Dynastie existiert das Zheng in verschiedenen Volksbräuchen an verschiedenen Orten als Form der Unterhaltung. Einige chinesische Dorfensembles sind reine Amateurgruppen, die prestigeträchtige gesellschaftliche Pflichten bei Zeremonien ausüben. Eine andere Art von Amateurgesellschaft ist die Gruppe, die sich ausschließlich zur Selbstkultivierung trifft. Teilweise sind die Traditionen der Literaten, wie beispielsweise die Ensembles *Jiangnan-Sizu* und *Chaozhou-Xianshi*, weitgehend amateurhaft. Sie treffen sich zum Vergnügen, sozusagen als gehobener Zeitvertreib von Musikliebhabern.<sup>43</sup>

Dieser kurze Abriss der Entwicklung des Zheng zeigt jenes als ein Instrument, dessen Funktion nicht nur in der Begleitung und in populären Kunstformen der einfachen Bevölkerung liegt, sondern auch in derjenigen als elegantes Instrument, das am kaiserlichen Hof Verwendung findet und das von Literaten als Instrument zur Selbstkultivierung gespielt wird.

Das Zheng taucht zu verschiedenen Zeiten also in verschiedenen gesellschaftlichen Gruppierungen auf. Dies ist als Grundlage für die Entwicklung des Zheng anzusehen.

---

<sup>42</sup> Vgl. TANG Misao: *Ein Überblick über die Zheng-Geschichte*, in: *Qin Zheng*, (01) 1989, 13.

<sup>43</sup> Siehe hierzu JONES 1995, 6 sowie 81–82.

### 2.3 Überlieferungsmethode

Der traditionelle chinesische Weg der Zheng-Musiküberlieferung wird *Kouchuan Xinshou* (von Mund zu Herz) genannt. Dieser Begriff besteht aus zwei Worten. *Kouchuan* bedeutet wörtlich: *mündliche Überlieferung*. *Xinshou* kann als „von Herzen gelehrt“ verstanden werden. Die Kombination aus äußerer und innerer Übertragung spiegelt traditionelle chinesische philosophische und kulturelle Ideen wider, wie die Harmonie von *Yin* (*Kouchuan*) und *Yang* (*Xinshou*).

Zentraler Bestandteil der *Kouchuan Xinshou* ist das Singen der Melodie. Aber genauso wichtig ist der Einsatz von Ohren, Augen und Verstand des Musikers, bevor dieser lernt, die Melodie auf dem Instrument zu spielen. In Bezug auf die Unterrichtsmethoden der traditionellen chinesischen Zheng-Musik beschreibt LOU SHUHUA die Unterrichtsmethoden seines Lehrers WEI ZIYOU:

*Nachdem Sie eine Zheng-Musik gesungen haben, können Sie üben, das Zheng zu spielen, eine Melodie zu singen, eine Melodie zu spielen und allmählich in dieser Art und Weise voranzuschreiten.*<sup>44</sup>

Das bedeutet also: Wer gut spielen will, muss zuerst gut singen. In der traditionellen Zheng-Musik gibt es viele kulturell implizierte Klänge wie auch musikalische Nuancen, die nicht durch Notation überliefert werden können, denn die verwendeten Notationen<sup>45</sup> – wie die *Gong-Che*- und die *Er-Si*-Notation – stellen lediglich eine Rahmenpartitur dar, in der nur die grundlegenden Tonhöhen und Rhythmen aufgezeichnet sind. Das authentische Singen hilft dem Lernenden, einen Stil, den Kern der Melodie und die darin enthaltenen Nuancen zu erfassen. Durch Singen, Spielen und verbale Kommunikation erreichen die Lernenden das Verständnis der Essenz der Musik – *Yun*.<sup>46</sup>

*Wenn du Musik in deinem Herzen haben willst, ist das Erste, was du tun musst, Noten zu lesen. Beim Notenlesen gilt es zunächst, die Skelettnoten, die Tonhöhe und die Silben genau zu erkennen, sie zusammen mit dem „Yun“ auswendig zu lernen [...] damit die Melodie in deinem Herzen auswendig gelernt wird. Wenn du die Melodie wiederholt rezitierst, wirst du Yun verstehen.*<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. FAN Yifeng: *Eine kurze Untersuchung der Zheng-Musik in Henan*, in: *Qin Zheng*, (05) 1995, 28.

<sup>45</sup> Siehe Abschnitt 2.4: *Notation*.

<sup>46</sup> *Yun* ist ein musikästhetisches Konzept. Vgl. Abschnitt 2.6: *Ästhetische Konzepte*.

<sup>47</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CHEN Xiao Er: *Einfach und elegant. Betonung der freihändigen Pinselführung – Eine Analyse des künstlerischen Hakka-Zheng-Stils von Herrn*

*Yun* selbst wird dem Notentext der *Rahmenpartitur* durch den Interpreten hinzugefügt, in Spieltechnik und Atem umgewandelt und schließlich in der „lebendigen Aufführung“ vermittelt. Die Entwicklung dieser Fähigkeit ist das Ergebnis langfristiger Vertiefung und des Eintauchens in die musikalische Sprache.

Im Vergleich mit anderen oralen Traditionen wie der indischen Raga-Musik, die auf einer engen Lehrer-Schüler-Beziehung aufbaut,<sup>48</sup> besteht eine solche im *Kouchuan Xinshou* in der Zheng-Musik eher nicht. Die meisten Zheng-Spieler treffen sich bei Aktivitäten für Amateure oder Musikliebhaber mit Lehrern und – vor allem – anderen Spielern, um sich über Musik in Freundschaft auszutauschen.<sup>49</sup> Es ist üblich, dass Musiker voneinander lernen.<sup>50</sup> Die Ensemblestruktur erfordert Interaktion zwischen den Musikern. Der Lernprozess des Zheng innerhalb eines Ensembles basiert also auf freundschaftlichen Beziehungen – daher auch die Bezeichnung: *Yueyou* (Musikfreunde).<sup>51</sup> CAO GUIFENS Erinnerungen an die Erfahrungen ihres Vaters CAO DONGFU beim Erlernen des Zheng:

*Solange ich mich erinnern kann, versammelte sich mein Vater Cao Dongfu jeden Tag mit seinen Freunden in Teehäusern und Privathäusern, um zu spielen und zu singen. Das Lernen meines Vaters war nicht nur das Ergebnis seiner eigenen*

---

Luo Jiuxiang, in: CHINA NATIONAL ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Literatur*, s.v. *Guzheng*, Shanghai: Shanghai Music Press 2021, 435.

<sup>48</sup> Vgl. KOCH, Lars-Christian: *My heart sings. Die Lieder Rabindranath Tagores zwischen Tradition und Moderne*, Berlin: Lit Verlag, 2012, 46.

<sup>49</sup> Musik wird als natürliche Erscheinung betrachtet. Gemeinsames Musizieren wird als eine Art Kommunikation betrachtet. Es geht weniger um virtuoses Konzertieren, sondern um gemeinschaftliches Agieren. Das Amateurwesen erfährt daher hohe Wertschätzung. Reine Profimusiker haben in früheren Zeiten einen niedrigen sozialen Status. Vgl. Abschnitt 3.1: *Sozialer Hintergrund*.

<sup>50</sup> So ist zum Beispiel in den 1920er Jahren LIN YONGZHI der Erste, der die *Chaozhou*-Musik in Nordchina einführt. Während seines Studiums an der Fakultät für Politikwissenschaft und Recht der China-Universität in Peking unterrichtet er unter anderem TAN BUMING in der Kunst des *Chaozhou-Zheng*. SHI YINMEL, ein Schüler von WEI ZIYOU in der Provinz Henan, lernt das *Chaozheng* von LIN YONGZHI und gibt es dann an LIANG TSAIPING weiter. Später nimmt LIANG TSAIPING das *Chaozheng*-Lied „*Jackdaw Playing in the Water*“ in Taiwan auf und markierte es als „*Southern School Zheng Song*“.

<sup>51</sup> Es geht um ein freundschaftliches Miteinander mit Musik. Das gemeinsame Musizieren von Amateuren wird gemäß konfuzianischer Lehre als Ideal angesehen. Mehr dazu in Abschnitt 3.1.3: *Amateur-Ideal*.

*guten Bedingungen und seiner eigenen Anstrengungen, sondern auch ein emotionales Zusammentreffen von Freunden, um sich auszutauschen und voneinander zu lernen.*<sup>52</sup>

Die Beherrschung eines regionalen Stils der Zheng-Musik erfordert ein langes Eintauchen in ein spezifisches musikalisches Umfeld. Der Großteil der Zheng-Musik wird von Vokalmusik beeinflusst und aus regionalen Ensemblestücken abgeleitet.<sup>53</sup> SU QIAOZHENG erinnert sich an den Prozess des Zheng-Lernens:

*Als ich ein Kind war, begann mein Vater, mir das Rezitieren und Singen von Xianshi<sup>54</sup> (Partituren) beizubringen und mich das Spielen des Guzheng zu lehren. Er nahm mich oft mit in Yueshe (Musikklubs) oder zu Yueyou (Musikfreunden) nach Hause, um Chaozhou-Musik zu hören, was mich inspirierte, mein Interesse weckte, das er geduldig kultivierte. Im Eintauchen in die Atmosphäre und dank der subtilen Beeinflussung erhielt ich die strenge Ausbildung meines Vaters. Mein Vater lehrte mich, zuerst zu singen und Partituren auswendig zu lernen. Er verwendete die volkstümliche mündliche und persönliche Unterrichtsmethode, so dass ich lange Zeit in die Xianshi eingetaucht war, um deren Charme zu schätzen, und brachte mir dann bei, wie man das Zheng spielt.*<sup>55</sup>

Hier wird eher durch Imitation gelernt. Insofern ein langwieriger Prozess, der langes Eintauchen in eine musikalische Umgebung erfordert. Es ist eine kreative und offene Art der Musikvermittlung durch das Lesen, Leiten und Spielen in einem Ensemble und öffnet die Tür zum Verständnis der Musik beim Empfänger.

Die Spielenden erlernen in mündlicher Tradition durch Zuhören und Beobachten der Darbietungen anderer, erfahrener Mitglieder bei Probe und Aufführung in einem Ensemble. Bei dieser relativ entspannten Art der musikalischen Überlieferungsmethode haben die Interpreten viel Freiheit. Sie ermöglicht den Interpreten, die Konnotationen von Musik zu enthüllen und das Genre und die individuelle künstlerische Persönlichkeit gemäß dem Verständnis der Musik zu reflektieren, die im Prozess des mündlichen Anfangs zuvor erworben wurde. Auf diese Weise entsteht eine verhältnismäßig große Freiheit bei der Aufführung, weil es dem Interpreten erlaubt, das Stück nach seinem ureigenen Verständnis vorzutragen.

<sup>52</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. YU Yuhong: *Eine Erzählung über den Wandel der chinesischen Zhengmusik im 20. Jh.*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2020, 33.

<sup>53</sup> Vgl. YE DONG: *Genre und Form in der ethnischen Instrumentalmusik*, Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1983, 203.

<sup>54</sup> *Xianshi* (Saitenpoesie) ist eine Art traditionelle chinesische Instrumentalmusik aus Seide und Bambus, beliebt in *Chaozhou* und *Shantou*, Provinz *Guangdong*. Sie wird ursprünglich zur Begleitung von gesungener Poesie verwendet.

<sup>55</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. SU Qiaozheng: *Die Kunst von Chaozhou Zheng: Vorwort*, Hongkong: Guangxing Book Co., Ltd., 1995, 1.

Es ist bedeutsam zu erkennen, dass dieser kreative Umgang mit der Musik ein notwendiges Kriterium auf der Ebene der Interpretation ist. Die Musikstücke können folglich sehr unterschiedlich klingen, wenn sie von verschiedenen Spielern aufgeführt werden.

So werden zum Beispiel auf der Plattform YouTube drei Versionen von *chu shui lian* (Aus dem Wasser aufsteigender Lotus) aus dem *Hakka-Zheng* in deutlich voneinander unterschiedenen Dauern gespielt: 3:41<sup>56</sup>, 4:46<sup>57</sup> und 7:40<sup>58</sup>.

*Kouchuan Xinshou* stellt die eigentliche Kontinuität in der Weitergabe musikalischen kulturellen Gutes dar, wird zu einer Darstellung des gesamten musikalischen Kontexts und gilt als integraler Bestandteil von Musik, Sprache und Kultur.<sup>59</sup> Es handelt sich um eine kreative und offene Art der Vermittlung traditioneller chinesischer Musik. Sie ist ein wirksames Mittel zur Mobilisierung der subjektiven Initiative sowohl des Lehrenden als auch des Lernenden und unterstreicht die geistige Kommunikation zwischen diesen beiden. Darin spiegelt sich auch die traditionelle Denkweise über chinesische Musik und innerhalb dieser wider: Der Mensch ist das Subjekt der Musik. Aus diesem Grund verändert sich traditionelle Zheng-Musik ständig: Improvisation und Fluidität sind das Leben und die Seele des musikalischen Schaffens.

---

## 2.4 Notation

In der traditionellen Zheng-Praxis werden zwei Arten von Notation – die *Gong-Che*- und die *Er-Si*-Notation – verwendet. Die früheste heute gefundene Zheng-Notation kann bis in die *Tang*-Dynastie zurückverfolgt werden. Das vom japanischen Lehrer FUJIWARA (1138–1192) geschriebene *Renzhiyaolu* ist eine Sammlung von *Zheng*-Partituren, darunter *Zheng*-Musik der *Tang*-Dynastie.<sup>60</sup> Die früheste bekannte, in China aufbewahrte *Zheng*-Notation wird erst im Jahr 1814

---

<sup>56</sup> *Aus dem Wasser aufsteigender Lotus*. Aufgeführt von Luo Jiuxiang. Audiozitat 01.  
Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nWZPoS9yIXI> (22.05.2022).

<sup>57</sup> *Aus dem Wasser aufsteigender Lotus*. Aufgeführt von Xiang Sihua. Audiozitat 02.  
Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nYWFRZQjNOM> (22.05.2022).

<sup>58</sup> *Aus dem Wasser aufsteigender Lotus*. Aufgeführt von Rao Ningxin. Audiozitat 03.  
Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xGAQHazPneo> (22.05.2022).

<sup>59</sup> Vgl. PATTERSON, Emma E.: *Oral Transmission. A Marriage of Music, Language, Tradition, and Culture*, in: *Musical Offerings*, 06 (01) 2015, 40–41.

<sup>60</sup> Vgl. YE Dong: *Übersetzung der alten Partitur der Tang-Musik*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House 2001, 78.

in *Xiansuo Beikao*<sup>61</sup> zusammengestellt: das wertvollste Material des nördlichen *Xiansuo*-Repertoriums, das in *Gong-Che*-Notation transkribiert ist.

Bis in die 1950er Jahre wird Zheng-Musik hauptsächlich an verschiedenen Orten und in einigen Großstädten sowie in einigen Kulturgruppen weitergegeben. Zheng-Notation wird bis dahin meist nicht offiziell veröffentlicht, ist jedoch durch ihre Verbreitung unter Spielenden und Enthusiasten auf der Grundlage jahrelanger Aufführungserfahrung gekennzeichnet. Die Stücke werden hauptsächlich von Hand kopiert und verbreitet.

### 2.4.1 Gong-Che-Notation

*Gong-Che*-Notation ist in der *Tang*-Dynastie aus der *Yanyue*-Halbzeichennotation<sup>62</sup> entwickelt und wird formalisiert in der *Ming*-Dynastie (1368–1644) – mit leichten Abweichungen zwischen den Genres – auch in Opern und erzählender Musik verwendet.<sup>63</sup> Während der *Ming*- und *Qing*-Dynastien verbreitet sie sich.

In diesem Notationssystem werden die Melodien in chinesischen Schriftzeichen notiert. Es verwendet die chinesischen Zeichen: 合, 四, 一, 上, 尺, 工, 凡, 六, 五, 乙. Dabei werden *sol*, *la*, *ti*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *ti* und *la* als grundlegende Tonhöhen dargestellt. In Genres der Instrumentalmusik ähnelt *Gong-Che*-Notation der relativen Solmisation, was bedeutet, dass keine genau festgelegte, absolute Tonhöhe existiert. Die Tonhöhen sind lediglich relativ zueinander angegeben und somit leicht transponierbar.<sup>64</sup>

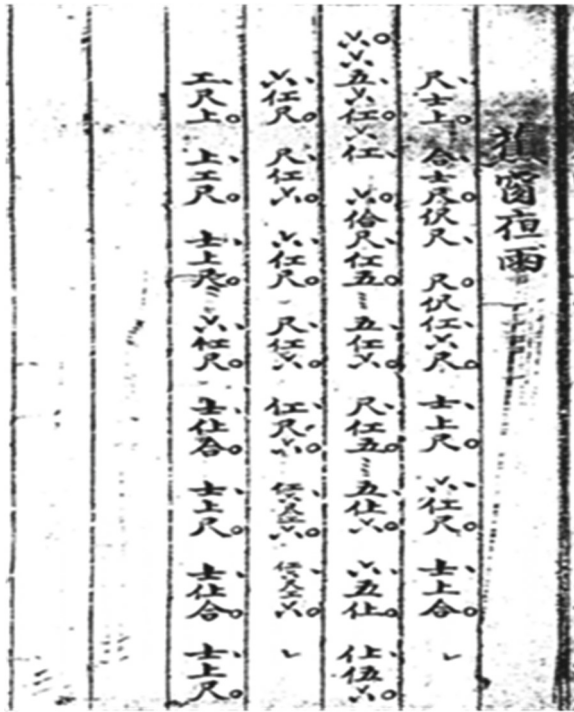
---

<sup>61</sup> *Xiansuo* wird meist als allgemeiner Begriff für Saiteninstrumente verwendet. Erstmals in der *Song*- und *Yuan*-Dynastie zur Begleitung von Opern eingesetzt, später als Ensemble aus mehreren gezupften und gezogenen Streichinstrumenten, wie *Zheng*, *Pipa*, *Yangqin*, *Sanxian* und *Huqin*. Häufig als *Xiansuo*-Ensemble bezeichnet.

<sup>62</sup> Chin.: 燕乐半字谱 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Aus dem Manuskript „*Tangren Daqu Pu*“, das im vierten Jahr von *Changxing* (933 n. Chr.) in der *Qianfo*-Höhle von *Dunhuang* entdeckt wurde. ZHONGGUO YISHU Yanjiuyuan: *Wörterbuch der chinesischen Musik*, Beijing: People's Music Publishing House, 1984, 119–120.

<sup>63</sup> Siehe auch: WILL 1994, 178–192. GAYWOOD 1996, 60.

<sup>64</sup> Siehe auch: ZHAO, Chen: *Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts*, PhD diss, Universität Wien, 2013, 40.



**Abb. 2.10** *Jiaochuang Yeyu* von HE YUZHAI

Diese Notation wird oft in der Opernbegleitung oder im Instrumentalensemble zum Taktgeben verwendet. Daher ist das chinesische Wort für Takt danach mit *Ban* benannt. Zwei benachbarte *Ban* werden als Abstand zwischen den *Ban* angesehen. Sie werden *Yan* genannt. Dabei steht *Ban* für starke Schläge auf betonter Taktzeit, *Yan* für schwache Schläge auf unbetonter Taktzeit. Der Rhythmus und das Tempo der Musik werden durch eine Kombination von *Ban* und *Yan* ausgedrückt. Das jeweilige Zeichen für *Banyan* befindet sich auf der rechten Seite des Schriftzeichens der *Gong-Che*-Notation. Das Symbol des *Ban* ist üblicherweise mit „,“ (Komma) oder „x“ (Kreuz) bezeichnet. Das Zeichen für *Yan* ist „O“ (leerer Punkt) oder „●“ (gefüllter Punkt). Ein *Ban* und ein *Yan* bilden einen

Takt.<sup>65</sup> Ein Beispiel für *Gong-Che*-Notation ist in einem Stück der *Hakka*-Musik namens *Jiaochuang Yeyu* (Abb. 2.10) zur Veranschaulichung beigefügt.<sup>66</sup>

### 2.4.2 Er-Si-Notation

Die in der Region *Chaozhou* zirkulierenden *Er-Si*-Notationen sind lokale Partituren. Diese Art von Notation wird auf die Zeit der *Tang*-Dynastie zurückgeführt. Sie bietet Tonhöhenangaben in einem Zahlensystem. Das Notensystem verwendet die sieben chinesischen Ziffern zwei bis acht (二, 三, 四, 五, 六, 七, 八), die nur im *Chaozhou*-Dialekt gesungen werden können. Die entsprechenden Noten der Solmisation sind: *sol, la, do, re, mi, sol, la*.

Die Zeichen *Er* 二 (zwei) und *Si* 四 (vier) werden zur Benennung der *Er-Si*-Notation genutzt. Es stellt sich die Frage, warum die Zählung mit der Zahl *zwei* beginnt. Ein Forscher vermutet: Die Menschen müssen *Er-Si*-Notation singen können, bevor sie lernen, Musik zu spielen. Da jede Saite ihren eigenen Ton hat, wird eine musikalische Partitur mit dem Konzept der Silben im Dialekt entsprechend der Tonhöhe der Stimmung gebildet. Um die *Er-Si*-Notation zu singen, muss zunächst deren Aussprache im *Chaozhou*-Dialekt erlernt werden. Im *Chaozhou*-Dialekt ist die Aussprache von *Yi* (eins) und *Er* (zwei) äußerst schwer zu unterscheiden. Um das Verständnis zu erleichtern, ließen die Musizierenden in *Chaozhou* beim Singen und Rezitieren nach und nach das verwirrende Zeichen für *Yi* weg und ersetzten es durch das Zeichen für *Er*, sodass *Er* der Anfang der *Er-Si*-Notation wurde.<sup>67</sup>

Diese Schriftzeichen werden ebenso wie in der *Gong-Che*-Notation vertikal aufgeschrieben und in der alten chinesischen Lesart von oben nach unten und von rechts nach links gelesen. Die Dauer einer Note und das Taktmaß werden wie in der *Gong-Che*-Notation an der rechten Seite des Schriftzeichens angezeigt. Ein Beispiel zur *Er-Si*-Notation findet sich in einem Stück der *Chaozhou*-Musik namens *Han Ya Xi Shui* (vgl. Abb. 2.11).

<sup>65</sup> Vgl. DU Yaxiong 2021, 104–105.

<sup>66</sup> Vgl. HE Song: *He Yuzhais posthume Zheng-Partitur*, Beijing: China Drama Press, 2002, 76.

<sup>67</sup> Vgl. YAN Xu: *Ausdruck, Repräsentation und Performance. Wiedersehen mit Chaozhou Ersi-Notation*, in: *Musikforschung*, (02) 2021, 116–123.



<b>Gong-Che-Notation</b>	he 合	si 四	yi 一	shang 上	che 尺	gong 工	fan 凡	liu 六	wu 五	yi 乙
<b>Er-Si-Notation</b>	er 二	san 三		si 四	wu 五	liu 六		qi 七	ba 八	
<b>Solmisation</b>	sol	la	ti	do	re	mi	fa	sol	la	ti
<b>Stufe</b>	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
<b>europäischer Notenname</b>	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h

**Abb. 2.12** Notationsvergleich

Für das Zheng mit seiner pentatonischen Stimmung müssen *fa* und *ti* in der traditionellen Zheng-Musik durch Drücken der linken Hand auf die Saite auf der linken Seite des Zheng-Steges erreicht werden. Das Spielen der beiden Töne *fa* und *ti* hängt von Faktoren wie der Tonart und dem regionalen Stil der Musik ab und kann daher nicht einfach den beiden Tönen von *fa* und *ti* in den zwölf gleich temperierten Tönen entsprechen. Aufgrund der mündlichen Überlieferung sind Musik und Sprache eng miteinander verbunden. Die Melodie der Musik ist manchmal die Reproduktion der Sprache. Jedes Dialektgebiet weist reiche lokale Besonderheiten auf und besitzt seinen eigenen Musikstil, der stark von sprachlichen Tonmustern beeinflusst wird. Diese Nuancen können nur durch *Kouchuan Xinshou* – also oral und aural – erworben werden.

### 2.4.3 Zur Bedeutung der Notation

Während die westliche Musik eine recht ausführliche und vollständige Darstellung eines bestimmten Musikstückes bietet, in der der Komponist die Idee seiner Musik recht deutlich manifestieren kann, bieten die beiden angeführten chinesischen Notationen keine allzu detaillierten Anweisungen, keine unveränderlich festgelegte Notation. Der Rhythmus und das Timing der Partitur sollen sinnlich verstanden und erfasst werden. Es soll keine rationale und intellektuelle Begrenzung formuliert werden. Es bestünde zwar die Möglichkeit präziser und strenger

Markierung von Rhythmus und Timing. Dies ist aber gemäß dem musikalischen Charakter nicht erwünscht.

Denn das Wissen um den Nutzen einer Rahmenpartitur basiert auf der Ansammlung von Erfahrungen im sozialen und kulturellen Umfeld im musikalischen Gesamtgedächtnis. So schreibt LIYU, ein Gelehrter der *Qing*-Dynastie, in seinem Buch *Xianqing Ouji* (ca. 1680):

*Musik kann nur in stiller Intuition erspürt, aber nicht in Worte gefasst werden. Sie kann mündlich übermittelt werden, aber nicht schriftlich.*<sup>68</sup>

Der Zweck von beiden Notationen bei der Weitergabe traditioneller chinesischer Musik besteht nicht darin, den Interpreten zu bitten, zu zeigen, was es *ist*, sondern zu zeigen, was es *sein könnte*. Es ist eine Art Erinnerungsnotation oder eine Gedächtnisstütze, nur ein *Diaogu*, also ein melodisches Gerüst einer Melodie, um Musikern zu helfen, sich grundlegende musikalische Aspekte zu merken. Nachdem der Interpret den *Diaogu* der Musik gemeistert hat, kann er basierend auf dem Hauptthema improvisieren.<sup>69</sup> Die Improvisation ist hier nicht völlig frei, sondern eine kontrollierte Improvisation auf der Grundlage der Rahmen-Partitur. Improvisation ist hier also Mittel und Methode, die sich auf die Subjektivität des Interpreten konzentriert. Dies fördert Freiheit beim Musizieren, was dem Interpreten einen großen Spielraum lässt.<sup>70</sup> Für den Musizierenden ist der Moment der Aufführung also ein Moment der Schöpfung. Gerade aus diesem Grund stellt die Notation sicher, dass die ererbte Musik lebendig ist.

---

<sup>68</sup> Eine englische Übersetzung findet sich bei LIANG 1985, 186. *It's (music) can be sensed in silent intuition, but can't be verbalized; it can be transmitted by mouth, but not in writing.*

<sup>69</sup> Vgl. XIAO Mei: *Tradition und zeitgenössische Interpretation ethnischer Instrumentalmusik*, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, (02) 2020, 72–90.

<sup>70</sup> Das *Diaogu* kann als „Material“ für neue Kompositionen verwendet werden. Vgl. WU Guodong: *Wiedergeburt im Erbgang. Reflexionen über die bestehende Bedeutung und Funktion der Gong-Che-Notation*, in: *Chinesische Musik*, (01) 1997.

### 2.4.4 Phänomen Baban

Die durch Notation dargestellte Musik ist Tradition und Wandel zugleich. Sie bringt Merkmale der traditionellen *Zheng*-Musik, der Improvisation<sup>71</sup>, der Variation<sup>72</sup> und der Gemeinschaft mit sich. Sie ist kein statisches Ergebnis, sondern ein im Fließen begriffener Prozess. Der Prozess des Fließens ist sowohl ein Erhaltungsprozess als auch ein fortschreitender Entwicklungsprozess.

Gerade durch die Existenz dieses fließenden Prozesses kann eines der traditionellen Musikstücke in der betreffenden Epoche zum Keim vieler neuer werden, sei es Oper oder Instrumentalmusik. Bei jeder neuen Variation kann es sich um eine einfache Abwandlung der bestehenden Melodie handeln, aber auch um eine substantziellere Bearbeitung von Melodie, Takt, Rhythmus, Modulation und Struktur entsprechend der verschiedenen Regionen, Dialekte, Instrumente oder Interpretationen eines Interpreten, um eine neue Variante mit einem ganz anderen Stil und einem ganz anderen Ausdrucksgehalt zu schaffen.<sup>73</sup>

Unter den zahlreichen Modellen der traditionellen chinesischen Musik findet sich eines der am weitesten verbreiteten, häufigsten und repräsentativsten: *Baban*.

Der Name *Baban* ist eng mit seiner musikalischen Struktur verbunden. *Baban* besteht aus zwei Wörtern, wobei *ba* die Zahl Acht darstellt. *Ban* hingegen hat zwei Bedeutungen: Takt und Phrase. *Baban* (acht Phrasen) ist zunächst der grundlegende Name für die instrumentale Melodie (*Qupai*).<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Die Improvisation auf dem *Zheng* ist in Folk-Ensembles und Soloaufführungen traditioneller *Zheng*-Musik weit verbreitet, basiert jedoch auf stilistischen Konventionen. JONES äußert zur Aufführungspraxis im Ensemble: *Most folk ensembles acknowledge the need to be sensitive to the decorations of their colleagues: one hears expressions like „while you play elaborate ornaments, I play simply“ (ni fan, wo jian)*. JONES 1995, 110.

<sup>72</sup> Variation gilt als zentraler Bestandteil des chinesischen Musizierens und bezeichnet die Veränderung eines musikalischen Abschnitts oder Motivs, um einen verwandten Abschnitt oder ein verwandtes Motiv zu schaffen.

<sup>73</sup> Vgl. DU Yaxiong 2021, 230.

<sup>74</sup> *Qupai* ist der Oberbegriff für Melodietitel, die ursprünglich beim Vertonen von traditionellen Texten verwendet werden. Die vermutlich ursprüngliche Kompositionsmethode fügt einem ausgewählten Text eine Melodie hinzu. In einem Selektionsprozess – sicherlich ähnlich heutigen Vorgängen – setzen sich beliebte Melodien durch. Diesen kann nun wiederum ein neuer Text hinzugefügt werden, der sich allerdings dem Versmaß des ursprünglichen Textes und dem Rhythmus der Melodie einpassen muss. Diese Melodien verwenden immer noch den ursprünglichen Namen, den *Paiming* (der Name des *Qupai*). Ein Teil der *Paiming* ähnelt eher Programmmusik und deutet den Inhalt der Musik aus. Andere *Paiming* sind eher als Symbole zu betrachten, um ein Stück von anderen zu unterscheiden. Siehe auch THRASHER 2016, 95. FENG Guangyu: *Chinesische Qu Pai*, Hefei: Anhui Literatur und Kunst, 2009.

Die Geschichte dieser Melodie ist lückenhaft. Insbesondere der ursprüngliche Komponist ist nicht bekannt.<sup>75</sup> Bemerkenswert bei *Baban* ist jedoch der hohe Bekanntheitsgrad als grundlegende instrumentale Struktur in ganz China.

Das musikalische Strukturmuster von *Baban* besteht aus 68 Takten (*Ban*). Es ist in insgesamt acht Phrasen unterteilt, die jeweils acht Schläge enthalten, mit einer Ausnahme der fünften Phrase, die zwölf Schläge (8 + 4) aufweist.<sup>76</sup> Gemäß DU YAXIONG spiegelt die *Baban*-Form die Bedeutung der Zahl Acht der *Bagua* (*Acht Trigramme*) wider. *Bagua* ist eine philosophische Vorlage, um Veränderungen im Buch *Yi Jing* zu verfolgen. Die insgesamt vierundsechzig Schläge stammen aus den vierundsechzig Kombinationen von Hexagrammen der *Bagua* von *qián*, *kūn*, *zhèn*, *xùn*, *kǎn*, *lí*, *gèn* und *duì*. Die zusätzlichen vier Schläge in der fünften Phrase korrelieren mit den vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Sowohl „vier“ als auch „acht“ sind wichtige Zahlen in der chinesischen Kultur, die Stabilität und Symmetrie symbolisieren.

---

<sup>75</sup> Berichte über die Existenz einer Notation aus der Zeit der *Song*-Dynastie (960–1279) aus *Wutaishan* (Provinz *Shaanxi*) müssen noch bestätigt werden. Es wird angenommen, dass *Baban* in dieser Zeit den Musikern bekannt war. Eine frühe Version von *Baban* aus der *Qing*-Dynastie – möglicherweise die erste notierte Quelle – erscheint im Manuskript von 1762, *Pipa Pu*, das von SUZI gesammelt wurde. Es ist im vorherrschenden *Gong-Che*-Notationssystem notiert und umreißt die heute bekannte Grundform. Siehe hierzu: THRASHER 2016, 96.

<sup>76</sup> DU 2021, 185.

Diese Notation der *Baban* findet sich im Partiturbuch *Xiansuo Shisantaoy* (eine Sammlung von 13 Ensemblestücken),<sup>77</sup> von RONGZHAI in der *Qing*-Dynastie ursprünglich in *Gong-Che*-Notation notiert.<sup>78</sup> Anbei findet sich eine Darstellung der *Baban*-Melodie in Fünflinien-Notation (Abb. 2.13).



**Abb. 2.13** *Baban*-Melodie

Viele der traditionellen *Zheng*-Musikstücke, die heute von verschiedenen Gruppen in China gespielt werden, sind aus ihrer Herkunftsperspektive als eine Variation von *Baban* anzusehen, sei es im Prozess der Weitergabe mit oder ohne Hilfe von Notation und Singen. Als Variation eines Musikstücks sind diejenigen

<sup>77</sup> Es bezieht sich auf die *Pipa*, das Saiteninstrument, *Zheng* und *Huqin*, die allesamt Instrumente mit Seidensaiten sind und die im Ensemble verwendet werden. RONG Zhai et al: *Dreizehn Sätze von Saiten [c]*, Beijing: Musikverlag, 1955, 1.

<sup>78</sup> Bei den von RONGZHAI gesammelten und aufgezeichneten *Baban* handelt es sich um ein unbetiteltes Instrumentalstück, das sich in verschiedenen Teilen Chinas verbreitet hat und in Kombination mit lokaler Volksmusik viele Varianten und eine Vielzahl von Titeln hervorgebracht hat, die zumeist auf dem unbetitelten Prototyp des *Baban* basieren, der einem titelgebenden Stück angepasst ist. Viele *Baban*-Varianten enthalten Formen in verschiedenen Taktarten. Mehr über *Baban* bei: HAN 2013, 48–58. THRASHER 2016, 95–111.

Variationen (Gesang und Instrumental) anzusehen, die letztlich noch eine ferne Verwandtschaft mit der ursprünglichen Notation erkennen lassen.

Eine Variante des *Baban* ist eine Variation der ursprünglichen Melodie, die als eine Kernmelodie, als melodisches Gerüst – gewissermaßen als Motiv – verwendet werden kann, woraus dann die Varianten des *Baban* produziert werden. Im Laufe seiner Überlieferung hat sich eine Vielzahl von Varianten und Bezeichnungen entwickelt, die sich aus Veränderungen der Melodie, des Tempos, der Tonart, der Struktur und der Aufführungsform ergeben. Einige der Instrumentalstücke, die sich aus *Baban* entwickelt haben, sind im Allgemeinen ähnlich aufgebaut wie der *Baban*-Prototyp. Es gibt melodische Variationen, die mehr oder minder nah am Original bleiben und solche, die eigentlich nur das Formschema übernehmen, an der melodischen Oberfläche ansonsten aber keinerlei hörbare Ähnlichkeit aufweisen.

Varianten dieses Stücks traditioneller *Zheng*-Musik existieren in verschiedenen Regionen für Ensembles aus Saiteninstrumenten in den jeweiligen Traditionen von *Shandong*, *Henan*, *Hakka* und *Chaozhou*. Unter den im Norden und Süden Chinas verbreiteten *Zheng*-Musikstücken mit unterschiedlichen Musikstilen befindet sich auch die *Baban*-Form mit regionalen Unterschieden. Sie ist damit als Symbol für die Stilvielfalt von *Zheng*-Musik zu betrachten.

Als Beispiel für *Zheng*musik aus *Hakka* ist der Titel *Chushuilian* und das Stück *Henan Baban*<sup>79</sup> aus *Henan* zu nennen. Beide Stücke sind in der *Baban*-Struktur mit 68 Takten gehalten. Jedoch werden unterschiedliche Interpretationen präsentiert (vgl. Abb. 2.14 und 2.15).<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Auch *Tianxia Datong* genannt.

<sup>80</sup> Die Heterogenität in der Aufführung ist größtenteils das Ergebnis individualisierter Stilisierungen und Flexionen, von denen die meisten über die traditionelle Notationspraxis hinausgehen und mündlich weitergegeben werden.

In der Ensemblepraxis folgen alle Spieler der gleichen Originalpartitur und nehmen Änderungen an den Melodien mit Ausnahme des in der Partitur angegebenen Tons vor. Entsprechend den Eigenschaften ihrer jeweiligen Instrumente und ihren individuellen Spielfähigkeiten wird ein Musikstück von verschiedenen Spielern gleichzeitig gespielt. Es variiert normalerweise von Person zu Person, während die *Banshu* (Zahl der Takte) gleichbleibt.<sup>81</sup>

So wird eine vorhandene Melodie in eine oder mehrere neue Melodien umgewandelt. Diese sind sowohl rhythmisch und hinsichtlich des Gesamtumfangs miteinander verbunden als auch unterschiedlich in Bezug auf die Tonhöhenverläufe. Diese neuen Melodien werden als *Variationen des Originals* bezeichnet.

**Abb. 2.14** Notenbeispiel *Baban* (1): *Chu Shui Lian*

<sup>81</sup> Siehe hierzu: LI Meng: *Die Enzyklopädie traditioneller chinesischer Guzheng-Lieder*, Mitte, Beijing: People's Music Publishing House, 2004. Es drängt sich der Vergleich mit der sich am Leadsheet orientierenden Jazz-Improvisation auf.

Abb. 2.15 Notenbeispiel *Baban* (2): *Henan Baban*

## 2.5 Regionale Schulen

Es wird angenommen, dass sich im Laufe seiner langen Geschichte die Verwendung des Zheng und seiner Musik im Zuge der Veränderungen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Zentren Chinas von der Region *Xi'an* (heute Provinz *Shaanxi*) im westlichen Zentralchina nach Osten und Süden ausbreitet und sukzessive in die Begleitung von lokalen Opern, erzählendem Gesang, Volksliedern oder volkstümlicher Instrumentalmusik integriert wird. Das Zheng ist seither eng mit regionalen Ensembletraditionen verbunden und begleitet oft erzählenden lokalen Gesang.<sup>82</sup>

Die westliche Musikkultur beginnt seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Begleitung einer Reihe von Veränderungen in der Gesellschaft in China in großem

<sup>82</sup> Vgl. LIN Ling: *Der Ursprung und die künstlerische Entwicklung des chinesischen Guzheng*, in: *Chinesischer Musikkanon. Literatur*, s.v. *Guzheng*, 2021, 26. Zur exakten Bestimmung des Ursprungs des Zheng bedarf es noch weiterer archäologischer Forschung.

Umfang Einzug zu halten. Die chinesische städtische Musikkultur entfernt sich allmählich von der Idee der Agrarkultur und macht bedeutende Veränderungen durch. Das Zheng entwickelt sich allmählich von einem Musikinstrument innerhalb eines Ensembles hin zu einem bedeutenden Soloinstrument. Einige ausgebildete Musiker setzen in den Großstädten die Tätigkeit der Amateurensembles fort. Im Zuge des musikalischen Austauschs können sie die regionalen Besonderheiten der von ihnen gespielten Musik durch den Vergleich mit anderen erkennen.

Der Begriff *Liupai* (Schule) ist ein relativ neuer Begriff mit einer vereinfachten Unterteilung in nördliche und südliche Stile. In den 1940er Jahren erscheint erstmals der Begriff *Beipai* (*Nördliche Schule*) auf dem Schallplatten-Cover *Tianxia Datong* (*Die große Harmonie der Welt*) von LOU SHUHUA (1907–1952), während sich auf dem Cover von *Hanya Xishui* (*Die Dohle spielt mit Wasser*) von LIANG TSAIPING (1910–2000) das Wort *Nanpai* (*Südliche Schule*) findet, was als ein historischer Beleg für das Einteilen der *Zheng*-Musik in eine nördliche und eine südliche Schule anzusehen ist.<sup>83</sup>

Nach 1949 ergibt sich eine regionalspezifische Einteilung: Die *Shandong*-, *Henan*- und *Shaanxi*-Schulen werden dem Norden Chinas, die *Zhejiang*-, *Chaozhou*- und *Hakka*-Schulen dem Süden zugewiesen.<sup>84</sup>

Die verschiedenen Schulen haben mit großer Gewissheit jeweils eine lange Geschichte, aber es fehlen Unterlagen über die Ursprünge der jeweiligen Schule. Also müssen wir mit den Informationen beginnen, die wir haben, indem wir die Methode der Rückverfolgung von Spieler-Generationen anwenden. Die meisten *Zheng*-Schulen lassen sich seit dem 20. Jahrhundert bis jetzt auf drei oder vier Generationen zurückverfolgen. Die herausgebildeten Schulen können regionale musikalische Identität vertreten, die für die Rezeption bedeutend wird<sup>85</sup>, da Zuhörende nun in der Lage sind, zwischen einzelnen *Zheng*-Schulen zu differenzieren. Für jede Schule gibt es eine eigene, unverwechselbare Volksmusiksprache

<sup>83</sup> Vgl. CAO Zheng 1981, 42.

<sup>84</sup> Inzwischen, nach 1950, geht man von neun Schulen aus. Die *Fujian-Zheng*-Schule. Die ethnische Gruppe der Mongolen in China verwendet das *Yatga*. Die ethnische Gruppe der Koreaner in China verwendet das *Jiayeqin* (Koreanisch: *Gayageum*). Die Entstehung der neun verschiedenen *Zheng*-Schulen lässt sich nicht in eine chronologische Abfolge bringen, sondern wird in annähernd derselben Periode verortet. Die Gründe und Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, deuten auf ein hohes Maß an Unabhängigkeit zuvor und geringe Kommunikation zwischen den Regionen hin. Vgl. CAO Zheng: *Eine Einführung in die Chaozhou-Guzheng-Schule*, in: *Eine Sammlung berühmter chinesischer Guzheng-Lieder*, YAN Liwen (Hg.), Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 1993, 274. Mehr dazu in Kapitel 3: *Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

<sup>85</sup> Vgl. KOCH 2012, 125–126.

und einen eigenen Stil. Sie können jeweils durch drei Merkmale gekennzeichnet werden:

*Region:* Der geografische Faktor ist nach wie vor ein wesentliches Merkmal der chinesischen Volkstradition, da sich Musik und Sprache eng miteinander verbinden.<sup>86</sup> In verschiedenen Schulen macht sich großer Einfluss des Dialekts bemerkbar. Die südlichen Dialekte weisen eine hohe Anzahl an sprachlichen Tönen auf – oft mehr als vier, sogar sieben oder neun – teils mit kleinen Schwankungen in der Tonhöhe. So enthält der *Chaozhou*-Dialekt – ein Zweig einer ethnischen Sprachgruppe der südlichen *Min (Fujian)* – sogar acht Töne, die die einzigartige klangliche Komplexität der *Chaozhou*-Musik beeinflussen. Die meisten nördlichen Dialekte haben nur vier sprachliche Töne, deren Tonwert jedoch stark schwankt. Daher weisen die Melodien von nördlichen Volksliedern mehr Tonsprünge auf. Die Melodien aus dem Norden basieren häufig auf heptatonischen Tonleitern, haben einen weiten Ambitus und benutzen kühne An- und Abstiege. So wird beispielsweise oft über ein Quart- oder Quintintervall die Tonika erreicht.

*Lokales Musikgenre:* Ein Großteil des Solorepertoires der verschiedenen Zheng-Schulen ist von Volksmusik wie lokaler Ensemblesmusik und erzählendem Gesang abgeleitet.<sup>87</sup> Diese aus der Volksmusik herausgelösten und zusammengestellten Solostücke entwickeln sich nach und nach zur sogenannten traditionellen Zheng-Musik.<sup>88</sup>

*Einflussreiche Spieler:* Repräsentanten spielen in jeder der Schulen eine entscheidende Rolle bei der Entstehung, Entwicklung und Förderung derselben. Zheng-Spielende haben in der langjährigen Aufführungspraxis kontinuierlich einige Spieltechniken und -stile für melodische Ornamente zusammengefasst, diese Techniken nach und nach in ihrem Repertoire angesammelt und in Zheng-Solostücken sortiert, die einerseits durch lokale Musikstile und andererseits durch

---

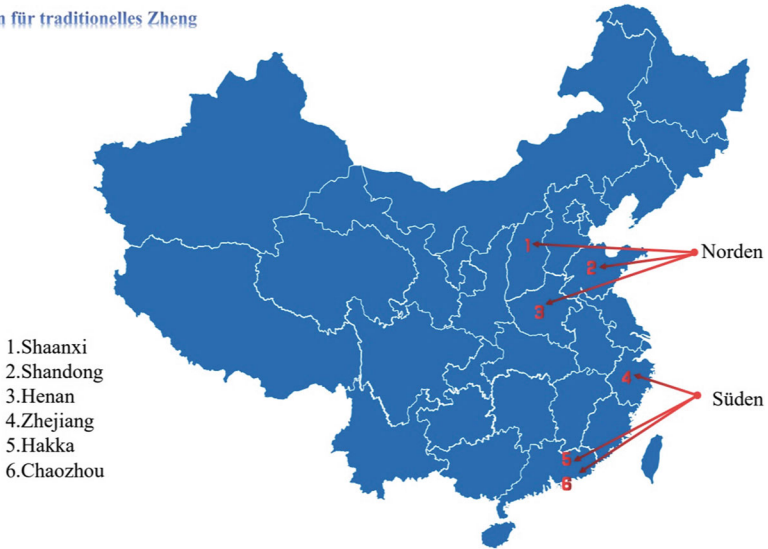
<sup>86</sup> Vgl. THRASHER, Alan Robert: *The Role of Music in Chinese Culture*, in: *The World of Music*, 27 (01) 1985, 3–18, hier: 4.

<sup>87</sup> Obwohl man davon ausgeht, dass es Solo-Zheng-Musik in verschiedenen Regionen Chinas seit der Song-Dynastie gibt, finden sich bis in die 1920er Jahre keine konkreten Hinweise darauf, wann und wo oder welche Art von Solo-Zheng-Musik tatsächlich vorhanden gewesen sein könnte. Ein Großteil der Solo-Volksmusik Chinas hat sich aus Ensemblestücken entwickelt, wobei in einigen Ensemblestücken verschiedene Instrumente einzeln als Solo hervortreten und mehrere Instrumente zusammen im Ensemble gespielt werden. Vgl. GUO Shuhui: *Fusion und Trennung. Die künstlerische Erfahrung des Hauptinstruments in musikalischen Typen. Sizhu-Musik und Streicher-Solomusik als Beispiele*, in: *Zeitschrift des Zentralkonservatoriums für Musik*, (01) 2016, 30–31.

<sup>88</sup> Weitere Informationen zur nationalen Musikreformbewegung im 20. Jahrhundert finden sich in Abschnitt 1.2: *Das Konzept der traditionellen Musik*.

persönliche Besonderheiten geprägt sind. So die Ansicht von CAO, der den Begriff *Liupai* verwendet, um die Merkmale des traditionellen Zheng in verschiedenen Regionen fortzusetzen und ihre Lehrer zu respektieren.<sup>89</sup>

#### Zentren für traditionelles Zheng



**Abb. 2.16** Karte des modernen China mit Verteilung der *Liupai* (Schulen)

## 2.5.1 Nördliche Schule

### 2.5.1.1 Henan-Zheng

*Henan* liegt in der zentralen Ebene Chinas und ist ein Zentrum der alten *Han*-chinesischen Zivilisation. *Henan-Zheng* ist als *Zhongzhou Gudiao* (Alte Melodie aus *Zhongzhou*) bekannt.<sup>90</sup>

Die traditionelle *Zheng*-Musik von *Henan*, ist offiziell von *Dadiao Quzi* (Dur-Melodie) abgeleitet. *Dadiao Quzi* wird auch als *Guzi Qu* (Trommel-Melodie)

<sup>89</sup> Vgl. CAO Zheng: *Eine Sammlung berühmter chinesischer Guzheng-Lieder, Vorwort (Teil I)*, Shanghai: Shanghai Press, 1993, 1–2.

<sup>90</sup> Im Altertum ist China in neun Staaten unterteilt. *Henan* liegt in deren Zentrum. Daher der Name *Zhongzhou*.

bezeichnet. Diese entwickelt sich allmählich von der Mitte der *Ming*-Dynastie bis zur frühen *Qing*-Dynastie. Es handelt sich dabei um einen regionalen erzählenden Gesang, der aus Hunderten von *Qupai*<sup>91</sup> besteht. Als Begleitinstrumente werden hauptsächlich Zupfinstrumente wie *Sanxian*<sup>92</sup>, *Pipa*<sup>93</sup> und *Zheng* eingesetzt. Vor der späten *Qing*-Zeit wird dies hauptsächlich in den Privathäusern edler oder wohlhabender Leute als Aktivität zur eigenen Unterhaltung und Selbstkultivierung gespielt.<sup>94</sup>

*Dadiao Quzi* werden in *Bantou-Qu* und *Paizi-Qu* unterteilt.

*Bantou-Qu* bezeichnet einen rein instrumentalen, als Präludium dienenden Ensembleteil vor dem Beginn des Gesangs. Die Merkmale von *Bantou-Qu* sind die Varianten der weit verbreiteten *Baban*. Es wird hauptsächlich auf *Sanxian*, *Zheng* und *Pipa* gespielt, entwickelt sich aber allmählich zu einem eigenständigen Instrumentalstück, das sowohl solistisch als auch im Ensemble gespielt werden kann. Die musikalische Form des *Bantou-Qu* ist streng geordnet und symmetrisch. Zum repräsentativen Repertoire gehören Stücke wie *Henan Baban*<sup>95</sup> und *Chen Xingyuan Hefan*.<sup>96</sup>

*Paizi-Qu* leitet sich von den gesungenen Melodien des *Dadiao Quzi* ab. Sie sind meist kurz. Ihr Charakter ist lebendig und zart. Zum repräsentativen Repertoire gehört *Shan Po Yang*.<sup>97</sup>

Der repräsentative Vertreter dieser Schule WEI ZIYOU (1875–1936) stellt in den 1920er Jahren mehr als ein Dutzend Manuskripte des *Zhongzhou Gudiao* (*Alte Melodie Zentralchinas*) zusammen. Er bildet die zweite Generation der *Zheng*-Spieler aus, darunter LOU SHUHUA (1907–1952) und LIANG TSAI-PING, sowie die dritte Generation, darunter CAO DONGFU (1898–1970), WANG

<sup>91</sup> *Qupai* ist der Oberbegriff für Melodietitel, die ursprünglich beim Vertonen von traditionellen Texten verwendet werden. Vgl. Abschnitt 2.4.4: *Phänomen Baban*.

<sup>92</sup> *Sanxian* (drei Saiten) ist eine dreisaitige Langhalslaute.

<sup>93</sup> *Pipa* ist eine gezupfte Schalenhalslaute.

<sup>94</sup> Mehr Information zu *Dadiao Quzi*: China Immaterielles Kulturerbe-Netzwerk. China Digital Museum (chinesisches Museum immateriellen Kulturerbes): URL: [https://www.ihchina.cn/project\\_details/13702/](https://www.ihchina.cn/project_details/13702/) (28.06.2022).

<sup>95</sup> *Henan Baban*, auch bekannt als *Tianxia Datong*, ist ein *Bantou*-Lied. *Baban* bezieht sich auf die Musik mit der achttaktigen Struktur des *Baban*. In der Volksmusik im ganzen Land sind auf diese Weise geschriebene Instrumentalmusikwerke allgegenwärtig: Der Grund, warum dieses Lied auch *Tianxia Datong* genannt wird.

<sup>96</sup> LI YING: *Chen Xingyuan Hefan*. Audiozitat 04.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tngfwsIGHDM> (28.06.2022).

<sup>97</sup> WANG ZHONGSHAN: *Shan Po Yang* (Ziegen auf dem Hügel). Audiozitat 05.

Siehe auch URL: [https://www.youtube.com/watch?v=J\\_RuqGhCUJE](https://www.youtube.com/watch?v=J_RuqGhCUJE) (28.06.2022).

SHENGWU und REN QINGZHI, die jeweils wichtige Beiträge zur Zusammenstellung und Veröffentlichung von Zheng-Notation und zur Aufzeichnung von Aufführungen leisten.

### 2.5.1.2 Shandong-Zheng

*Shandong-Zheng* hat eine lange Geschichte und ist schon während der *Zeit der Streitenden Reiche* weit verbreitet. In den Aufzeichnungen der *Streitenden Reiche*<sup>98</sup> heißt es:

*Die Menschen in Lin Zi [heute Provinz Shandong] sind wohlhabend. Sie blasen das Yu<sup>99</sup> und spielen Se<sup>100</sup>, Zhu<sup>101</sup> und Zheng [...].<sup>102</sup>*

Viele der heute erhaltenen Zheng-Stücke aus Shandong sind hauptsächlich von *Xiansuoyue* und *Qinshu* abgeleitet.

*Xiansuoyue* ist ein Ensemble von Zupf- und Streichinstrumenten. In *Heze* (Provinz *Shandong*) ist dieses allgemein als *Peng Baban* bekannt. *Peng Baban* besteht aus vier Saiteninstrumenten: *Zheng*, *Pipa*, *Ruyigou* (auch *Xiqin*, *Huqin* genannt, eine lokale zweisaitige Geige) und *Yangqin* (mit Hämmerchen gespieltes Hackbrett).<sup>103</sup> Vier Instrumente spielen innerhalb derselben *Baban*-Struktur unterschiedliche Melodien, die zueinander eine annähernd polyphone Beziehung bilden. Sie berühren (*peng*) sich harmonisch. Daher wird es als *Peng Baban* bezeichnet. Jedes Instrument kann aus der *Peng-Baban*-Begleitgruppe einzeln hervortreten und solistisch gespielt werden. Beim Solospiel muss der Interpret oft die Leistung des Solo-Zheng voll ausschöpfen. Während der Interpret den Hauptton und das Rückgrat des Instruments beibehält, können Rhythmus, Tonumfang und Spielweise im Rahmen der *Baban*-Struktur variieren. Zu den *Zheng*-Stücken im *Peng Baban* gehören solche wie *Han Gong Qiu Yue*<sup>104</sup> und *Hong Yan Shao*

<sup>98</sup> *Politik der Streitenden Staaten – Qi-Politik I [M]*, Beijing: Zhong Hua Book Bureau, 1990.

<sup>99</sup> Das *Yu* ist ein freies Rohrblatt-Blasinstrument.

<sup>100</sup> Das *Se* ist eine alte gezupfte Zither chinesischen Ursprungs, die sich in Größe und Konstruktion vom *Zheng* unterscheidet, aber im Allgemeinen 25–50 Saiten mit beweglichen Stegen und einen Tonumfang von bis zu fünf Oktaven aufweist. Vgl. 2.1.2: *Formen*.

<sup>101</sup> *Zhu* ist eine Brettzither. Vgl. 2.1.2: *Formen*.

<sup>102</sup> CAO, Zheng / KNOBLOCH, Yvonne: *A Discussion of the History of the Guzheng*, in: *Asian Music*, 14 (02) 1985, 1–16, hier: 5 (Übersetzung aus dem Englischen).

<sup>103</sup> CHE Jixin (Hg.): *Wörterbuch der Qilu-Kultur*, Shandong: Shandong Education Press, 1989, 248.

<sup>104</sup> ZHAO YUZHAI: *Han Gong Qiu Yue* (Herbstmond im Han-Palast). Audiozitat 06.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1-Tfj0pDh2o> (15.06.2022).

*Shu*<sup>105</sup>, bei denen es sich sowohl um die Zheng-Teile der Ensemblestücke als auch um Zheng-Solostücke handelt.

*Qinshu* stammt aus der regionalen Volkskunst der *Ming*-Dynastie (1368–1644) und ist ein erzählender Gesang. Die Aufführung erfolgt durch mehrere Personen und verschiedene Begleitinstrumente. Das Zheng ist eines davon. Bis zur Mitte der *Qing*-Dynastie (1644–1911) werden die ursprünglich verwendeten Musikinstrumente – *Qin* und *Zheng* – durch *Yangqin* (Hackbrett), *Zheng*, *Pipa* und andere ersetzt. Im Laufe der Zeit hat sich durch die Instrumentierung und Anpassung der *Qinshu*-Melodien durch Zheng-Spielende ein eigenes Zheng-Repertoire herausgebildet. *Die Duan Qiao*<sup>106</sup> ist ein solches Zheng-Solostück, das sich aus einem *Qinshu* entwickelt hat und sich durch seine Kürze und regionale Stilsprache auszeichnet.<sup>107</sup>

Lokale Musiker glauben, in der frühen *Qing*-Dynastie sei Zheng-Musik von einem daoistischen Mönch, der früher Hofmusiker war, in die Region *Heze* eingeführt worden.<sup>108</sup> Zu den prominenten Künstlern gehören ZHAO YUZHAI (1923–1999), ZHANG WEIZHAO (1895–1965), GAO ZICHENG (1918–2010) und JIN ZHUONAN (1882–1976).

### 2.5.1.3 Shaanxi-Zheng

*Shaanxi*-Zheng ist auch als *Qin*-Zheng bekannt, wie der historische Name in der *Qin*-Region in der frühesten auf das Zheng bezogenen chinesischen Literatur *Shiji* lautet. Aus historischen Gründen und mangels Notenaufzeichnungen wird die Zheng-Musik durch *Kouchuan Xinshou* überliefert. Die Zheng-Musik dieser Region scheint im Niedergang begriffen: Nur in *Yulin Xiaoqu* und *Xi'an Guyue* wird es als Begleitinstrument verwendet.

*Yulin Xiaoqu* ist eine Form des erzählenden Gesangs. *Yangqin*, *Pipa*, *Zheng* und *Sanxian* sind die Hauptinstrumente, die zur Begleitung verwendet werden. Das *Yulin Zheng* (am Beispiel von BAI BAOJIN<sup>109</sup> zu sehen) ist aus Paulonienholz gefertigt, mit 14 Seidensaiten ausgestattet, im Vergleich zum modernen Standard

<sup>105</sup> ZHAO YUZHAI: *Hong Yan Shao Shu* (Die Gans, die das Buch trägt). Audiozitat 07.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s5NJbGOqEsw> (15.06.2022).

<sup>106</sup> ZHAO YUZHAI: *Die Duan Qiao*. Audiozitat 08. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=P1F9sLrW3fU> (25.06.2022).

<sup>107</sup> Vgl. LIN Ling 2016, 29.

<sup>108</sup> YANG Nani: *Shandong-Zheng, Zheng-Stücke und Aufführungscharakteristiken*, in: *New Sound of Music*, (1) 1988, 21.

<sup>109</sup> BAI BAOJIN (1914–1983) ist ein repräsentativer *Minjian Yiren* (Volkskünstler) in *Yulin*.

eher klein (Resonanzkasten: 135 cm lang, 21 cm breit, 6,5 cm hoch) und leicht (etwa 3 kg).<sup>110</sup>

*Xi'an Guyue* ist die Bezeichnung für ein volkstümliches Blas- und Perkussionsensemble, gleichzeitig aber auch für eine rituelle Musik, die bei religiösen und kalendarischen Zeremonien von Amateur-*Guyue*-Gruppen gespielt wird. Während der Kulturrevolution wird die Zahl dieser Gesellschaften jedoch stark reduziert. Heutzutage sind *Xi'an Guyue*-Aufführungen oft mit Forschungsinstituten, kulturellen Organisationen und dem Tourismus verbunden.<sup>111</sup>

Im Vergleich zu anderen in diesem Kapitel vorgestellten Zheng-Schulen besteht die Besonderheit der *Shaanxi*-Zhengmusik darin, dass sie zwar auch eine eigenständige traditionelle Schule ist, die allerdings erst mit dem Akademisierungsprozess nach 1949 wiederbelebt wird.<sup>112</sup> In den späten 1950er Jahren gibt die *Shaanxi*-Zhengmusik den Slogan *Qinzheng Guiqin* (wörtlich: Rückkehr des *Qin*-Zheng in das *Qin*-Gebiet) von ZHOU YANJIA (1934–2019) aus. Als dieser 1959 beginnt, am Musikkonservatorium von *Xi'an* das Zheng zu unterrichten, leistet er eine umfangreiche Arbeit von der theoretischen Forschung bis zu den Spieltechniken. Bei der Wiederbelebung von *Qin*-Zheng haben moderne Zheng-Musiker Zheng-Stücke im *Shaanxi*-Stil auf der Grundlage von Volksmusikmaterial adaptiert oder komponiert.<sup>113</sup> Einige Solostücke basieren auf alten *Xi'an Guyue*. Die wenigen Solostücke sind von *Yulin Xiaogu* abgeleitet. Ein großer Teil der modernen Werke basiert hauptsächlich auf lokalen Genres wie *Mihu*.<sup>114</sup>

<sup>110</sup> WANG Yingrui: *Eine neue Sicht auf die gegenwärtige Entwicklung des „Qin Zheng“*, in: *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, (4) 2016, 12.

<sup>111</sup> Siehe hierzu: SUN 2015, 106.

<sup>112</sup> Zum Aufbau der konservatorischen Zheng-Praxis gehört die Transkription eines zuvor mündlich überlieferten Repertoires in westliche Notation und die landesweite Standardisierung dieser Notation. Der Unterschied zu anderen Zheng-Schulen besteht darin, dass Solostücke von *Shaanxi*-Zheng auf einen anderen ästhetischen und sozialen Kontext übertragen werden: Das moderne Konservatoriums-Setting. Die Verwendung neuer Instrumente, ein szenischer Aufführungsstil, die Verwendung von Notationen und die Anwendung von Kompositionstechniken, die von westlicher Kunstmusik beeinflusst sind, sind allesamt als Hinweise auf Transformationen der Originalquelle anzusehen. Mehr zur Akademisierung siehe Kapitel 3: *Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

<sup>113</sup> Siehe hierzu SUN 2015, 94–98.

<sup>114</sup> *Mihu* ist eine Art Drama, das aus dem narrativen Genre *Mihu* stammt, das in den Landkreisen *Mi* und *Hu* in *Shaanxi* beheimatet ist.

und *Wanwanqiang*.<sup>115</sup> Zu diesen repräsentativen Werken zählen auch *Qin Sang Qu*<sup>116</sup> und *Xiang Shan She Gu*.<sup>117</sup>

## 2.5.2 Südliche Schule

Die Melodien der südländischen Volkslieder sind allgemein weicher und voller Nuancen. Die *Chaozhou*- und die *Hakka*-Schule haben eine Vorliebe für ober-tonreiche Klänge. Daher sind die Instrumente hier typischerweise mit reinen Metallsaiten bezogen. Der im Süden verbreitete Stil des chinesischen Zheng ist für seine Weichheit und Zartheit sowie für seinen Nuancenreichtum bekannt.<sup>118</sup>

### 2.5.2.1 Chaozhou-Zheng

*Chaozhou* liegt im Osten von *Guangdong*, einer Provinz in Südchina. In *Chaozhou* wird das Zheng auch *Qin*-Zheng genannt. Bereits in der Zeit, als *Qin* die Sechs Königreiche vereint, wandert eine kleine Anzahl von Menschen aus den Zentralebenen weiter in den Süden und bringt ihre Kultur in die Region. Später – während der Zeit der westlichen *Jin*-Dynastie bis zur südlichen *Song*-Dynastie – veranlassen die anhaltenden Kriege und politischen Unruhen die Bevölkerung der zentralen Ebene, in den Süden abzuwandern und dabei auch ihre Musik und andere kulturelle Traditionen mitzubringen. Damit breitet sich das Zheng auch im Süden aus und erreicht dann das *Chaoshan*-Gebiet.<sup>119</sup> Zheng wird kontinuierlich von der lokalen geografischen Umgebung und der menschlichen Kultur im *Chaoshan*-Gebiet beeinflusst und durchdrungen. Dort hat sich heute die *Chaozhou-Zheng*-Schule entwickelt.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Ursprünglich eine Schattenspielmusik, entwickelt sie sich später zu einer Operngattung.

<sup>116</sup> Komponiert von ZHOU YANJIA. Es basiert auf dem melodischen Material der *Wanwanqiang* aus *Shaanxi* und kann als Vertreter der *Kuyin*-Zheng-Musik von *Shaanxi* angesehen werden. ZHOU YANJIA: *Qin Sang Qu* (Das Lied vom Maulbeerfeld von Qin). Audiozitat 09. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iLm0itS3kbb> (25.06.2022).

<sup>117</sup> Quyun: *Xiang Shan She Gu* (Trommelechos auf dem Weihrauchberg): Audiozitat 10. Siehe auch URL: [https://www.youtube.com/watch?v=g1\\_nLPZjoCk](https://www.youtube.com/watch?v=g1_nLPZjoCk) (25.06.2022).

<sup>118</sup> Vgl. DU 2021, 170. Aufgrund der Nähe zu Meer und Häfen werden neue Materialien erprobt und für gut befunden. Der deutlich längere Nachklang der Metallsaiten ermöglicht den ausgiebigen Einsatz von Techniken der Tonflexion.

<sup>119</sup> Der Name *Chaoshan* ist eine Abkürzung der Namen von zwei Teilen seines Verwaltungsgebietes, den Städten *Chaozhou* und *Shantou* auf Präfektorebene.

<sup>120</sup> Das *Chaoshan*-Gebiet ist dem Ostchinesischen Meer zugewandt. Viele Aktivitäten und die Produktion der Menschen werden vom Ozean dominiert. Die Fischerei ist in der Gegend

Das traditionelle *Chaozhou-Zheng* ist ca. 1,20 Meter lang und hat 16 Metallsaiten.<sup>121</sup> In der *Chaozhou*-Musik wird insbesondere die *Er-Si*-Notation benutzt.<sup>122</sup>

Es wird hauptsächlich in zwei Ensemble-Genres verwendet, nämlich *Xianshi Yue* (Saitengedichtsmusik) und *Xi Yue* (elegante Musik).

*Xianshi Yue* (*xian*: Saite; *shi*: Gedicht / Poesie) ist eine Art traditionelle chinesische Instrumentalmusik aus Seide und Bambus, beliebt in *Chaozhou* und *Shantou*, Provinz *Guangdong*, und wird ursprünglich zur Begleitung von gesungener Poesie verwendet.<sup>123</sup> Das Ensemble besteht aus vier verschiedenen Instrumenten: *Zheng*, *Pipa*, *Erxian* (zweisaitige Geige) und *Yangqin*. Bekannte Stücke sind *Liu Qingniang*<sup>124</sup> und *Fenhong Lian*.

Der Name *Xi Yue* (*xi* bedeutet fein oder schlank<sup>125</sup>) bezieht sich auf die zarte, elegante und weiche Art des Musikgenres, das von Amateuren aufgeführt wird. Ursprünglich handelt es sich dabei um eine Tradition von Literati, die die gemeinsame Erfahrung von Gruppenaktivitäten und die Selbstkultivierung traditioneller Ideale schätzen. Normalerweise wird sie von drei Zupfinstrumenten gespielt:

---

von *Chaoshan* stark entwickelt. Maritime Kulturlandschaften wie Fischerhäfen, Fischerdörfer, Fischerboote und Fischwaren prägen die Küstenregion. Die Seetransportindustrie in *Chaoshan* ist sehr entwickelt, was viele Menschen veranlasst hat, ins Ausland zu gehen, um Geschäfte zu machen und um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Daher ist *Chaozhou-Zheng* auch diejenige *Zheng*-Schule, die sich als erste in Übersee verbreitet hat. Vgl. MA Da / ZOU Hongmin: *Eine Studie über die Ursachen der Entstehung des Musikstils der Chaozhou-Zheng-Schule im Kontext der Kulturgeographie*, in: *Hundert Künstler* (02) 2016, 73–77.

<sup>121</sup> Die Textur der Vorder- und Rückseite ist Paulonienholz, das in der Provinz *Fujian* angebaut wird. Der Klang der traditionellen *Chaozhou*-Stahlsaiten hat eine starke Durchschlagskraft und die Schallübertragungszeit ist relativ lang. Dadurch können die Druck-, Gleit- und Vibrierfähigkeiten der linken Hand hervorragend zur Geltung gebracht werden.

<sup>122</sup> Laut YUAN kann die Verwendung der *Er-Si*-Notation als Beweis dafür angesehen werden, dass die *Chaozhou Xianshi* seit nicht weniger als sechs- oder siebenhundert Jahren existieren. Früherer Ursprung in der *Tang*- und *Song*-Zeit (8.-12. Jahrhundert) als das *Gong-Che*-Notationssystem, das in China nach der *Ming*-Zeit (17. Jahrhundert) populär wird. YUAN Jingfang: *Chinesische instrumentale Musik*, Beijing: People's Music Publishing House, 1987, 324. Vgl. zur Notation Abschnitt 2.4.

<sup>123</sup> Es handelt sich um eine Art *Xiansuoyue* aus *Chaozhou*, die in *Chaozhou*, *Shantou*, *Jieyang* und *Minnan* populär ist und später mit den Chinesen nach Südostasien gelangte. Ein Beispiel für *Xianshi Yue* (Saitengedichtsmusik). Audiozitat 11. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gfT8FH4F0wA&t=320> s (25.06.2022).

<sup>124</sup> CHEN LEISHI: *Liu Qing Niang* (Die junge Dame Liu Qing Niang): Audiozitat 12. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XB5u9I6rKfo> (25.06.2022).

<sup>125</sup> HANDIAN (Chinesisches Wörterbuch) URL: <https://www.zdic.net/hans/细> (25.06.2022).

*Zheng, Pipa* und *Sanxian*.<sup>126</sup> Repräsentative Stücke sind *Han Ya Xi Shui*<sup>127</sup>, *Zhao Jun Yuan*<sup>128</sup> und *Hu Jia Shi Ba Pai*.<sup>129</sup>

Zu den repräsentativen Vertretern gehört LIN YONGZHI (1892–1928). Während seines Studiums an der Fakultät für Politik- und Rechtswissenschaften der Chinesischen Universität Peking unterrichtet er – in guter Amateur-Tradition – SHI YIMEI (1889–1954) im *Chaozhou-Zheng*, einen Schüler von WEI ZIYOU (1875–1936) aus *Henan*, der sein Können dann an LIANG TSAIPING (1910–2000) weitergibt.

### 2.5.2.2 Hakka-Zheng

Im Gegensatz zu anderen Zheng-Schulen, die nach Regionen benannt sind, ist *Hakka-Zheng* nach einer bestimmten ethnischen Gruppe benannt: *Hakka*. Der Begriff *Hakka* bezieht sich auf eine der ältesten Gruppen von *Han-Chinesen*, die ursprünglich aus Zentralchina stammen. Aufgrund kriegerischer Unruhen bewegen sich die *Hakka*-Vorfahren allmählich von der Zentralebene in die Berggebiete am Schnittpunkt von *Guangdong*, *Fujian* und *Jiangxi* im Süden. Gleichzeitig bringt diese Gruppe auch ihre eigene Kultur und Musik in die Region. Die isolierte Berglandschaft stellt ein Refugium für die *Hakka* dar, um dem Chaos des Krieges zu entfliehen. Aufgrund der Einschränkungen durch die Geländebedingungen sind allerdings auch Reisen und die Kommunikation der Menschen eingeschränkt. Daher ist die Musik relativ gesehen weniger von Infiltration und Durchdringung durch die Außenwelt betroffen.<sup>130</sup>

Die Form des traditionellen *Hakka-Zheng* ist etwa 1,20 Meter lang, besteht aus Paulonien-Holz und ist mit insgesamt 16 Saiten aus Metall (Stahl- oder Kupfersaiten) ausgestattet.

Die Entstehung der *Hakka*-Musik ist eng mit der *Han Yue* verbunden. *Han Yue* ist das Ergebnis der Migration von Menschen aus der Zentralebene in den Süden, das die nach *Guangdong* gebrachte Zentralebenen-Musik mit lokaler Volksmusik

<sup>126</sup> ZHONGGUO YINYUE CIDIAN 1984, 42. Ein Beispiel für *Xi Yue*: Audiozitat 13.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqnFa-ECWfs> (15.06.2022).

<sup>127</sup> XU LINZI: *Han Ya Xi Shui* (*Dohlen, die im Wasser herumtollen*): Audiozitat 14.

Siehe auch URL: [https://www.youtube.com/watch?v=8S5eH\\_59b1M](https://www.youtube.com/watch?v=8S5eH_59b1M) (15.06.2022).

<sup>128</sup> CHEN LEISHI: *Zhao Jun Yuan* (*Das Leiden der Dame Zhaojun*): Audiozitat 15.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XgrwH8XG19A> (15.06.2022).

<sup>129</sup> YANG XIUMING: *Hu Jia Shi Ba Pai* (Achtzehn Takte Hujia).

Siehe auch URL: <https://www.bilibili.com/video/BV1St4y197U8/> (25.06.2022).

<sup>130</sup> Vgl. WU Yujun: *Eine Untersuchung des sozio-humanen und geografischen Hintergrunds der Entstehung des Hakka-Zheng*, in: *Singhai Institute of Music Journal*, (4) 2013, 23.

kombiniert und sich über einen langen Zeitraum entwickelt hat.<sup>131</sup> Nach traditionellen Aufführungsformen, langfristigen evolutionären Aufführungsgewohnheiten und unterschiedlichen Verwendungen wird die *Han Yue* in fünf Kategorien eingeteilt, nämlich *He Xiansuo*, *Qingyue*, *Hanyue Daluogu* (bekannt als *Bayin*)<sup>132</sup>, *Zhongbanjun Yinyue*<sup>133</sup> und *Miaotang Yinyue* (Tempelmusik).

Die traditionelle *Zheng*-Musik von *Hakka* wird von zwei Instrumentalgattungen – nämlich: *He Xiansuo* und *Qingyue* – abgeleitet.

*He Xiansuo* ist eine Art *Sizhu Yue* (*Seiden- und Bambusmusik*). Üblicherweise werden die Musikinstrumente *Zheng*, *Yangqin* (Hackbrett), *Yehu* (zweisaitige Kokosnussgeige), *Pipa*, *Sanxian* und *Di* (Flöte) verwendet.<sup>134</sup>

*Qingyue* (elegante Musik) erhält ihre Bezeichnung wegen ihres eleganten Stils. Sie ist auch als *Ruyue* (konfuzianische Musik) bekannt.<sup>135</sup> Es gibt nur wenige Musikinstrumente beim Spielen. *Zheng*, *Pipa* und *Yehu* sind die Hauptinstrumente. Repräsentative Stücke sind *Chu Shui Lian*<sup>136</sup>, *Ya Shan Ai*<sup>137</sup> und *Jiao Chuang Ye Yu*<sup>138</sup>. Die Musikstile sind elegant und leicht.

Wie beim größten Teil der traditionellen Musik ist der Komponist des Stücks nicht bekannt. Der älteste bekannte *Hakka-Zheng*-Musiker brachte das *Zheng* in Shanghai, einem wichtigen städtischen kulturellen Zentrum dieser Zeit, durch die

<sup>131</sup> Siehe hierzu: ZHONGGUO YINYUE CIDIAN 1984, 129.

<sup>132</sup> Sie wird hauptsächlich bei traditionellen *Hakka*-Festen wie Laternenfesten verwendet. Die *Suona*, ein der Schalmei ähnliches Doppelrohrblattinstrument, hat die Hauptrolle beim Spielen, ergänzt durch Schlagzeug und andere Perkussionsinstrumente.

<sup>133</sup> Historisch gesehen wird sie hauptsächlich von professionellen oder semiprofessionellen Musikvereinen gespielt. Als Musik der Art der Ehrengarde wird sie hauptsächlich bei Hochzeiten und Trauerfeiern verwendet. *Suona* ist das Hauptinstrument der Aufführung, begleitet von Schlagzeug und einigen Seidensaiteninstrumenten.

<sup>134</sup> *He Xiansuo* wird als Unterhaltungsaktivität meist in der Freizeit durchgeführt. Das Ensemble ist flexibel und kann vergrößert oder verkleinert werden. Die Instrumente können frei nach Wunsch ausgewählt werden. Die Kombination von Instrumenten und Spielenden kann sich ständig ändern und die Atmosphäre ist entspannt.

<sup>135</sup> Die Wissenschaft geht davon aus, dass die *Hakka*-Kultur eine offene, vielfältige und integrierte Kultur mit der konfuzianischen Kultur als Hauptbestandteil sei. Daher spielt die Selbstkultivierung im *Hakka-Zheng* eine große Rolle. Vgl. LUO Yong / LIN Xiaoping / ZHONG Junkun: *Eine Studie über die kulturellen Merkmale der Hakka und den Geist der Hakka* [G], Harbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2006.

<sup>136</sup> RAO NINGXIN: *Chu Shui Lian* (Aus dem Wasser aufsteigender Lotus). Vgl. Audiozitat 03, FN 207.

<sup>137</sup> RAO NINGXIN: *Ya Shan Ai* (Angst an der Klippe): Audiozitat 16.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TKhPybX-C2Y> (15.06.2022).

<sup>138</sup> HE BAOQUAN: *Jiao Chuang Ye Yu* (Nächtlicher Regen klopft an das Fenster): Audiozitat 17. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SDzwXDals-8> (15.06.2022).

Gründung des Musikclubs *Yixiang She* im Jahr 1932 voran. Die meisten Stücke im *Hakka*-Repertoire werden von HE YUZHAI (1886–1943) arrangiert und in *Gong-Che*-Notation notiert.<sup>139</sup> LUO JIUXIANG (1902–1978) ist als Schüler von HE YUZHAI viele Jahre in der Verbreitung des *Hakka-Zheng* aktiv.

### 2.5.2.3 Zhejiang-Zheng

*Zhejiang-Zheng* – bekannt auch als *Wulin-Zheng*<sup>140</sup> – findet sich in einer Region mit *Hangzhou* (Provinz Zhejiang) als Zentrum verbreitet. Die Form des traditionellen *Zhejiang-Zheng* hat 15 Saiten und ist etwa 1,10 Meter lang. Vorder- und Rückseite sind aus Paulonien-Holz.

Die Musikstücke des *Zhejiang-Zheng* sind abgeleitet von *Tanhuang* (erzählender Gesang) und *Jiangnan Sizhu* (Seiden-Bambusmusik). Es handelt sich teils um Ensemble-, größtenteils jedoch um transkribierte Pipa-Musik. *Tanhuang* ist ein Genre des erzählenden Gesangs. Die Musik besteht aus einer Vielzahl von *Qupai*, Volksliedern und Instrumentalstücken. Zheng wird als Begleitinstrument verwendet.

*Jiangnan Sizhu* ist als Seiden- und Bambusmusik bekannt. Der Begriff *Seide* bezieht sich dabei auf den Instrumententyp der Chordophone, der traditionell mit Seidensaiten ausgestattet ist, Bambus hingegen auf den Instrumententyp der Aerophone, der Bambusrohre als Resonanzkörper verwendet. In *Shanghai* sowie in den Städten *Suzhou* und *Hangzhou* in den Provinzen *Jiangsu* und *Zhejiang* ist dieses überwiegend urbane Genre weit verbreitet.<sup>141</sup>

Als repräsentative Stücke sind *Jiang Jun Ling*<sup>142</sup>, *Si He Ru Yi*<sup>143</sup> und *Yun Qing*<sup>144</sup> anzusehen. Der repräsentativste Vertreter dieser Richtung ist WANG XUNZHI (1899–1972), der ab 1921 das Zheng bei JIANG YINCHUN studiert.

<sup>139</sup> Er verfasst zwei Partitur-Manuskripte: *Zhongzhou Gudiao* (Alte Melodien aus der Zentralebene) und *Hangao Jiupu* (Alte Melodie aus dem *Hanjiang*-Fluss). HE Song: *He Yuzhais posthume Zheng-Partitur*, Beijing: China Drama Press, 2002.

<sup>140</sup> Da *Hangzhou* zuvor unter dem Namen *Wulin* bekannt ist, wird *Zhejiang-Zheng* auch *Wulin-Zheng* genannt. Vgl. YUAN 1987, 133.

<sup>141</sup> *Sizhu* war ein beliebter Zeitvertreib des Adels und der gebildeten Klasse. In warmen Frühlings- und Sommernächten war es beliebt, dass sich Freunde abends versammelten, um große Musik zu spielen, wobei diese Abende sehr oft bis Mitternacht dauerten. In den städtischen Zentren wurden viele Seiden- und Bambusmusikclubs gegründet. Vgl. LIANG 1985, 219.

<sup>142</sup> LIN Ling: *Jiang Jun Ling (Befehl des Generals)*. Audiozitat 18.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b-yOBjJFZNk> (15.06.2022).

<sup>143</sup> SUN WENYAN: *Si He Ru Yi* (Alle Dinge sind wie gewünscht). Audiozitat 19.

<sup>144</sup> XIANG SIHUA: *Yun Qing*. Audiozitat 20. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BoJ5osDZHfM> (25.06.2022).

1956 wird WANG XUNZHI der erste Zheng-Lehrer am Shanghaier Musikkonservatorium. Seine Schülerinnen, darunter XIANG SIHUA (\*1940) und WANG CHANGYUAN (\*1946)<sup>145</sup> entwickeln sich zu einflussreichen Zheng-Spielerinnen.

## 2.6 Ästhetische Konzepte

Die Vorstellung von der Schönheit in der Zheng-Musik verkörpert grundlegende kulturelle Werte und ästhetische Prinzipien. Die volkstümlichen und literarischen Musiktraditionen beeinflussen sich dabei im Verlauf der Geschichte ständig gegenseitig. Daher ist es nicht immer ohne weiteres möglich, eine klare Unterscheidung zwischen diesen zu treffen. Die Praxis des Zheng verkörpert aus Sicht der Gesellschaft und der Welt der chinesischen Musik grundlegende kulturelle Werte und ästhetische Prinzipien. Diese Werte, die der traditionellen Philosophie zugeschrieben werden, skizzieren den idealen Klang und die Bedeutung von Musik sowie das Denken in ihrer Ausführung.<sup>146</sup>

In diesem Abschnitt werden die Konzepte „Yun“ und „Harmonie“ erörtert, die die traditionellen chinesischen ästhetischen Merkmale der Zheng-Musik und der Aufführungspraxis widerspiegeln.

### 2.6.1 Yun

Der Begriff *Yun* ist in der chinesischen Sprache allgemein gebräuchlich. Jedoch handelt es sich um einen ziemlich komplexen Begriff mit über hundert Konnotationen, die größtenteils mit Poesie, Raffinesse und Schönheit zusammenhängen. Er kann wörtlich mit: Gefühl, Gedanke, Bedeutung, Reim oder Sinn übersetzt werden.<sup>147</sup> Er ist das wesentliche Merkmal von Zheng als ästhetische Erfahrung. Obwohl es keine klare Definition dieses Begriffs *Yun* gibt, kann er schwerpunktmäßig hinsichtlich zweier Aspekte verstanden werden:

- ÄUßERER KLANG wie *Yiyun Busheng* (*Yun* zur Klanganreicherung verwenden), *Yiyin Shuyun* (ein Ton und mehrere *Yun*).
- INNERES GEFÜHL wie *Yijing* (künstlerische Konzeption).

<sup>145</sup> 1965 komponiert WANG CHANGYUAN ihr Zheng-Stück *Zhan Taifeng* (*Kampf mit dem Taifun*). Dieses Stück hat die Spieltechnik und die Ausdrucksmöglichkeiten des Zheng erheblich erweitert. WANG CHANGYUAN: *Zhan Tai Feng*: Audiozitat 21.

<sup>146</sup> Vgl. Abschnitt 1.3: *Musik und Philosophie*.

<sup>147</sup> Vgl. HANDIAN, s.v. *yun*. <https://www.zdic.net/hans/韵> (16.06.2022).

### 2.6.1.1 Äußerer Klang

Der ÄÜßERE KLANG wird zunächst mehr oder weniger über die Spieltechnik der linken Hand bewirkt. Das Zheng ist ein pentatonisch gestimmtes Saiteninstrument, aber es ist nicht darauf beschränkt, pentatonische Melodien zu spielen. Eine besondere Bedeutung in der Zheng-Musik hat daher die linke Hand. Nicht nur, weil mit ihr die in der Grundstimmung des Instruments fehlenden Töne (wie *fa* und *ti*) nach dem Anzupfen durch entsprechende Druckveränderung auf der gleichen Saite links vom Steg erzeugt werden können, sondern vor allem, um die Regionalität und eigene Virtuosität zeigen zu können. In der traditionellen Zheng-Musik erzeugt die rechte Hand den Klang durch unterschiedliche Varianten des Anschlags. Die linke Hand verwendet umfangreiche Techniken, um dem Grundklang melodische Verfeinerung hinzuzufügen, wie die Technik *jiahua* (Blumen hinzufügen), wodurch eine spezifische Ästhetik entsteht, die in der traditionellen Zheng-Musik als *yun* bekannt ist.

*Yun* hat eine enge Beziehung mit der phonetischen Information, die in der Sprache enthalten ist. Im gesprochenen Chinesisch ändert sich die Bedeutung eines Wortes je nach Ton, mit dem es gesprochen wird. Dasselbe gilt für die Musik. In der traditionellen Musik hat die Verbindung von Musik und Sprache zu einem Musikstil in Bezug auf Klangfarbe und Rhythmus geführt, der eine einzigartige musikalische Ästhetik hervorbringt – die phonetische Schönheit.<sup>148</sup>

Dabei spielt Tonflexion eine große Rolle: Eine bestimmte Tonhöhenbewegung einzelner Gerüstöne lässt sich als Tonflexion charakterisieren.

### 2.6.1.2 Yiyun Busheng

Der Begriff *Yiyun Busheng* bezeichnet die auf den Anschlag der rechten folgende Aktion der linken Hand auf der linken Seite der Stege. Dazu gehören *chan* (Zittern), *an* (Drücken), *rou* (Reiben) und *hua* (Portamento). Zweck ist teils das Erreichen der erwünschten Tonhöhe, die Verschönerung des Klangs und das Ausdrücken der eigenen Emotion der musizierenden Person.

---

<sup>148</sup> Historisch gesehen ist die Entwicklung der Vokalmusik sowohl ein Vorläufer als auch eine Grundlage für die Entwicklung der Instrumentalmusik. Viele Arten von Instrumentalmusik stehen lange Zeit im Dienst der Stimme, bevor sie sich allmählich von ihr lösen und ihr eigenes, unabhängiges Instrumentalsystem bilden. Da Instrumente nuanciertere und subtilere Tonabstufungen erreichen können, wird Instrumentalmusik als verfeinerter, zarter Ausdruck menschlicher Sprache verstanden. Hinzu kommt die mündliche Überlieferung, die als weiterer Grund für die enge Beziehung zwischen Zheng-Musik und Sprache angesehen werden kann. Vgl. LUAN Guijuan: *Die Schönheit der Phologie. Die Essenz traditioneller chinesischer Musik* [J], in: *Music Research*, (01) 1992, 91.

Einige Gelehrte beschreiben *yun* als anhaltende Töne, die bestimmte Tonhöhenbewegungen tragen sowie Subtilität und Nuancen verkörpern, die mit Emotionen, Raffinesse und Charme mitschwingen.<sup>149</sup> Von der Nachahmung der Modulation der Sprachmelodien bis zur Demonstration emotionaler Äußerungen gibt es viel Raum für Interpretation und individuellen Ausdruck.

Die melodischen Merkmale der *Yiyun Busheng*-Technik weisen zwei Aspekte auf:

Der eine ist bunt und ornamental, d. h. ohne Bedeutung für tonale und modale Transformation, was in *Shandong*-, *Henan*- und einigen Stücken der *Hakka-Zheng*-Musik deutlich zu erkennen ist. Allerdings gibt es viele Nuancen bei der Anwendung dieser Techniken wie *rouxian*<sup>150</sup>, *chanxian*<sup>151</sup> und *huayin*.<sup>152</sup> Dabei kann *huayin* in *shang huayin* ⇐ (Aufwärts-Portamento)<sup>153</sup> und *xia huayin* ↑ (Abwärts-Portamento)<sup>154</sup> und *huihua* (Auf- und Abwärts-Portamento)<sup>155</sup> unterteilt werden. Dadurch kann der Ton nicht nur verschönert,

<sup>149</sup> Siehe hierzu: HAN 2013, 68. WILL 1994, 80. JIANG Yimin 1995, 222.

<sup>150</sup> Das Wort *rou* bedeutet weich, *xian* bedeutet Saite. Nachdem die rechte Hand die Saiten angespielt hat, drückt die linke Hand leicht und regelmäßig auf die linke Seite der Saite. Der Zweck der weichen Saite ist es, den Klang weicher, runder und zarter zu machen. Die Menschen sollen sich wohl fühlen. Weichheit wird betont, ohne herausragende Soundeffekte zu verfolgen.

<sup>151</sup> Das Wort *chan* bedeutet Vibrato. Es soll eine bestimmte Emotion ausdrücken, betont den Tremor und die Variabilität des Sounds. Nach dem Anzupfen der Saite mit der rechten Hand auf der rechten Seite drückt die linke Hand die Saite links des Stegs während des Nachklangs nach unten, um den Ton zu erhöhen, entspannt sie dann, um die Originaltonhöhe wiederherzustellen. Dies geschieht fortgesetzt, um den erklingenden Tonumfang zu erweitern. Es ist ähnlich wie *rouxian*. Der Unterschied zwischen *rouxian* und *chanxian* besteht in der Amplitude und Frequenz des Spielens.

Das Vibrato kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Zu den Grundverläufen der Tonhöhe gibt es regionale Variationen und Modifikationen, die sich im Wesentlichen durch Ausmaß und Zeitverlauf der Frequenzvariation, die nicht genau fixiert sind, unterscheiden.

<sup>152</sup> Ähnlich wie bei *rouxian* und *chanxian* wird bei *huayin* die Saite links des Stegs während des Nachklangs zwecks Tonerhöhung nach unten gedrückt oder zwecks Tonerniedrigung entspannt, um ein einmaliges Portamento etwa zwischen einer großen und einer kleinen Sekunde zu erzeugen.

<sup>153</sup> Von einer tieferen Ausgangsfrequenz ausgehend in die Haupttonhöhe ansteigender Tonverlauf.

<sup>154</sup> Von einer höheren Ausgangsfrequenz ausgehend in die Haupttonhöhe sinkender Tonverlauf. Vor dem Spielen wird die Saite durch Druck auf die nächste Tonhöhe gebracht um dann wieder zur Haupttonhöhe zurückzukehren.

<sup>155</sup> Sein Rhythmus ist allerdings keine einfache Auf- und Abwärtsbewegung, sondern folgt eigenen inneren Regeln.

sondern auch verlängert werden. Der Charakter unterschiedlicher Schulen zeigt sich auch an diesem Moment.<sup>156</sup>

Der andere Aspekt ist funktional, d. h. er hat eine Bedeutung für die Tonartvariation, wie z. B. im *Chaozhou-Zheng* die Tonleitern *Qing San-Liu*<sup>157</sup>, *Zhong San-Liu*<sup>158</sup> und *Huo Wu*.<sup>159</sup> Diese Tonartvariation stützt sich stark auf die Modulationstechnik der linken Hand. Jede erwünschte Tonhöhe kann durch entsprechenden Druck der linken Hand exakt erzeugt werden. Somit können subtile Nuancen der Intonation ausgeführt und jede spezifische emotionale Atmosphäre erzeugt werden. Ein leichtes Drücken mit der linken Hand gilt als *qing* (leicht), während ein kräftiges Drücken mit Wechsel als *zhong* (schwer) gilt. Ein unregelmäßiges Drücken mit Wechsel gilt als *huo* (lebendig, im Gegensatz zu einem statischen Drücken).<sup>160</sup>

### 2.6.1.3 Yijing

Das innere *yun*, das Musik vermittelt, kann als *yijing* (künstlerische Konzeption) bezeichnet werden. *Yijing* kann in der musikalischen Interpretation als zusammengesetzt stilisierte Bildsprache durch einen poetischen Titel und den programmatischen Inhalt des Stücks verstanden werden, der soziokulturell bedingt ist. Es reagiert direkt auf musikalische Empfindungen und leitet sich aus philosophischen und historischen oder kontextuellen Themen sowie aus deskriptiven und

---

<sup>156</sup> Aufgrund der unterschiedlichen Stilrichtungen und persönlichen Empfindungen sind die Namen und Techniken der einzelnen Schulen sowohl gleich als auch unterschiedlich: Manchmal sind die Namen gleich, aber die Techniken sind unterschiedlich; manchmal sind die Namen unterschiedlich, aber sie beziehen sich auf die gleiche Technik. Die Nuancen der Technik sind manchmal nachvollziehbar, lassen sich aber nur schwer in Worte fassen. Dies ist jedoch Ausdruck der Vielfalt der Zheng-Schulen und der Tatsache, dass diese Technik nur in persönlicher Vermittlung verstanden kann.

<sup>157</sup> *Qing* (leichte) *San-Liu* bildet die Melodie mit dem fünften Ton (5-6-1-2-3; Sol-La-Do-Re-Mi) als Hauptton. Eine ausdrucksstärkere, springende Atmosphäre konzentriert sich auf die Schönheit der Melodie.

<sup>158</sup> *Zhong* (schwere) *San-Liu* bildet die Melodie mit dem fünften Ton (5-7-1-2-4; Sol-Si-Do-Re-Fa) als Hauptton, um ernste, traurige, tiefe, leidenschaftliche Gefühle auszudrücken.

<sup>159</sup> *Huo* (lebendige) *Wu* ist eine sechstönige Tonleiter: 571↑245; Sol-La-Si-Do-Re-Fa. Ihre zweite Stufe ist etwas höher als diejenige der temperierten Stimmung, aber nicht so hoch wie die hoch alterierte. Die Wirkung ist euphemistisch, tief und eignet sich gut dafür, Trauer, Wut und Erregung auszudrücken.

<sup>160</sup> Diese entsprechen nicht einfach den beiden Tönen von *fa* und *ti* in der temperierten Stimmung. Die Tonhöhe der beiden Töne *fa* und *ti* hängt von Faktoren wie dem jeweiligen sprachlichen Dialekt, der emotionalen Anforderung, der Tonart und dem regionalen Stil der Musik ab.

programmatischen Assoziationen ab.<sup>161</sup> Anspielungen auf Naturphänomene sind insofern eher in ihrer symbolischen Bedeutung zu verstehen. Ein inspirierender Titel kann mithin das kulturelle Gedächtnis aktivieren und somit Geschichten und Bilder hervorrufen.

Die Beschreibung der Landschaft vermittelt eine Stimmung, eine Idee und ein Gefühl. So ist beispielsweise der *Lotus* in der chinesischen Kultur ein Symbol für Reinheit und Verwandlung. Der aus dem Schlamm auftauchende Lotus gilt als rein an Körper und Seele. Der Körper der Lotusblume ist leicht und exquisit, aber ihr Geist ist stark und edel. Im *Hakka*-Musikstück *Chushui Lian* (*Lotus taucht aus dem Wasser auf*) wird diese Idee durch die Zheng-Technik ausgedrückt.<sup>162</sup>

*Yijing* hingegen ist eher als literarische Musiktradition anzusehen.<sup>163</sup> LUO JIUXIANG als Literaten-Musiker ist ein wichtiger Vertreter der *Hakka*-Musik. Er verwendet das Zheng zur Selbstkultivierung, basierend auf konfuzianischen Ideen mit demselben Zweck, den alte Gelehrte seinerzeit mit ihrem *Qin* anstreben. In seinem Spiel strebt LUO JIUXIANG nach einem philosophischen Konzept: *tian-ren heyi* (Einheit von Himmel und Mensch). Er betont: „*Je einfacher der Ton, desto länger das Yun.*“<sup>164</sup> Es wird bevorzugt, eher wenige Töne anzuspielden, diese dann jedoch reichhaltig mit Verzierungstechniken auszugestalten, bekannt als *yiyin shuyun* (ein Ton und mehrere *yun*). Hier findet das *Qi* seinen Raum.<sup>165</sup> *Qi* ist hier als *große Musik* zu verstehen.

Das daoistische Konzept<sup>166</sup> *Große Musik ist Tonlos* ist ein metaphysisches Konzept, eine Vorstellung, ist als äußeres harmonisches Konzept der Musik und als äußere Manifestation musikalischer Schönheit anzusehen. Es handelt sich also um eine Vorstellung der subjektiven Gedanken des Spielenden selbst und auch des

<sup>161</sup> Siehe LIANG 1985, 176.

<sup>162</sup> Vgl. HAN 2013, 98. Siehe auch für Hörbeispiele auch 2.3: *Überlieferungsmethode*.

<sup>163</sup> Vgl. THRASHER 1985, 4.

<sup>164</sup> Chin.: „音愈稀，则意愈永“ (Übersetzt aus dem Chinesischen). LAN Jiayu: *Vierundzwanzig Aphorismen über die Qin. Ein posthumes Werk von Luo Jiuxiang, einem Guzheng-Spieler* [J], in: *Chinesische Musik*, (01) 1984, 21–22.

<sup>165</sup> *Qi* ist als Atemzug und Bewegung der Luft zu verstehen. Die Bewegung der einander gegenübergestellten *Qi*, *Yin* und *Yang*, bilden die gegensätzlichen und ergänzenden Kräfte, die alle Wesen der Natur und allseitige Erscheinungen entstehen lassen. „*Das Qi der Erde strömt nach oben, das Qi des Himmels senkt sich nach unten. Das Yin- und Yang-Qi beeinflussen einander [...] So ist die Musik das harmonisch Vereinigende von Himmel und Erde.*“ Siehe hierzu das Kapitel „Aufzeichnungen über die Musik“, in: *Buch der Riten*, Bd. 2, 1990, 621. Übersetzung zitiert nach: RICHARD WILHELM: *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, München: Diederichs, 1997, 78.

<sup>166</sup> Vgl. Abschnitt 1.3.2: *Daoismus*.

Publikums.<sup>167</sup> Auslassungen, Pausen, nicht gespielte Töne mögen an der Oberfläche einen Eindruck von Unvollständigkeit erwecken. Jedoch können gemäß diesem Konzept musikalische Gefühle und Ideen nicht allein mit klingenden, sondern auch mit gedachten, im Kopf der Rezipierenden evozierten Tönen als Gesamtheit der Eindrücke geäußert werden.

Das Ziel scheint zu sein, dass nicht nur technisch-handwerklich Tonfolgen realisiert werden, sondern dass mit Musik auch etwas inhaltlich Wertvolles zu sagen ist. So würde eine Aufführungssituation auf höchstem ästhetischem Niveau eine Transformation des musikalischen Klangs in ein akustisches Spiel von Ideen, Imagination und Intuition bewirken.

Ein Beispiel. Am Anfang des *Hakka*-Musikstücks *Jiaochuang Yeyu* (*Wegerich am Fenster in einer regnerischen Nacht*)<sup>168</sup> spiegeln seine musikalische Form und seine inneren emotionalen Tendenzen die von der konfuzianischen Musikästhetik vertretenen Eigenschaften wider. Das Musikstück hat eine ruhige Atmosphäre: Ein Fremder lauscht dem Geräusch des Regens, der auf die Bananenpflanzen vor dem Fenster fällt, was Heimweh in ihm weckt. Die vorhergehende programmatische Beschreibung und die subjektive Symbolik in der Neuschöpfung und im Transformationsprozess werden von jedem Spieler mit seinem persönlichen Stil und seiner musikalischen Ausbildung geformt und mit seinen eigenen Lebenserfahrungen und seiner Philosophie durchdrungen. Infolgedessen gibt es viele teils sehr unterschiedliche Interpretationen dieses Stücks.

Der Spieler erreicht während der Aufführung *tianren heyi*. Das bedeutet, er vergisst die Sache und sich selbst, d. h. er geht in der Musik vollständig auf. Er wird zum Medium, durch das die Musik spricht. Die innere Emotion kann durch die äußere Form ausgedrückt werden. *Yin* und *Yang* ergänzen einander, was dem ästhetischen Konzept des Daoismus entspricht. Auf ästhetischer Ebene werden die beiden kombiniert und miteinander vereint.

## 2.6.2 Harmonie

Harmonie wird als der wichtigste Grundbegriff der traditionellen chinesischen Weltanschauung angesehen: Die Harmonie zwischen Mensch und Natur, die

---

<sup>167</sup> EDWARD HO erläutert: „The expression *Qiyun Shengdong* means the manifestation of flow of vitality in a finished artistic product, with the union of yin and yang.“ HO, Edward: *Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behaviour*, in: *British Journal of Ethnomusicology*, 1997, 38.

<sup>168</sup> Der Autor dieses Stücks ist nicht bekannt. Es soll aus der *Song*-Dynastie stammen. Vgl. HE Song 2002, 76.

Harmonie zwischen musikalischen Klängen, die Harmonie zwischen verschiedenen Instrumenten, die Harmonie zwischen einzelnen Menschen. Harmonische Interaktion ist ein anerkannter kultureller Wert von anhaltender Bedeutung.<sup>169</sup>

Vor den 1930er Jahren wird das Zheng-Spiel hauptsächlich innerhalb von Ensembles weitergegeben.<sup>170</sup> Das Spiel des Zheng wird als soziale Aktivität betrachtet. Musik ist hier also keine abstrakte Gegebenheit, sondern vor allem ein musikalisches, kulturelles und soziales Phänomen. Musik fördert die Kommunikation zwischen den Mitgliedern einer Gesellschaft.<sup>171</sup> CAO erläutert:

*Vor den 30er Jahren trafen sich die meisten Zheng-Spieler mit Lehrern und anderen Spielern im Rahmen von Aktivitäten für Amateure oder Musikliebhaber, um Musik und Freundschaft auszutauschen. In den Regionen Zhejiang und Jiangsu nannte man dies Wanke (Gastspiel), in Shandong und Henan Wanyou (Freundschaftsspiel), wobei die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler nur selten im Vordergrund stand.*<sup>172</sup>

Die Ensemblepraxis erscheint daher nicht als eigenständige Kunstform, sondern eher als eine Möglichkeit für die Menschen, ihre Freizeit in kulturellem Miteinander zu verbringen. Musikalische Aktivitäten finden auch als eine Form von Kommunikation statt. Diese Art der musikalischen Praxis verstärkt den traditionellen Wert der gesellschaftlichen Harmonie.

Die meisten Ensembles sind von Treffen zu Treffen unterschiedlich besetzt. Nur selten dominiert ein Instrument, und zwar dann, wenn ein Spieler herausragende musikalische Leistungen und Fähigkeiten in das Ensemble einbringen kann. Es wird *zhuzou yueqi* (führendes Instrument) genannt.<sup>173</sup>

Ein Beispiel: In der *Bantouqu*-Praxis kann CAO DONGFU mehrere Musikinstrumente spielen: *Zheng*, *Sanxian*, *Pipa* und *Huqin*. Insbesondere beherrscht er das Spiel von *Sanxian* und *Zheng* sehr gut und ist ein Spieler mit hervorragenden Spielfähigkeiten. Es gibt eine gute kooperative Beziehung zwischen

<sup>169</sup> Konfuzianische Konzepte wie Harmonie werden angewandt, gemischtes Ensemblespiel wird eher geschätzt als individuelle Virtuosität. Siehe auch: THRASHER 2008.

<sup>170</sup> Vgl. Abschnitt 2.5: *Regionale Schulen*.

<sup>171</sup> Vgl. RICE, Timothy: *Ethnomusicology. A very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014, 46–48.

<sup>172</sup> CAO Zheng 1993, 1 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Seit 1950 gab es aufgrund der florierenden Entwicklung der traditionellen Musik, der Bildungsinstitute und der Auführungsgruppen eine Nachfrage nach der Zheng-Kunst. Infolgedessen traten viele ältere Zheng-Spieler in die Akademie ein. Mehr dazu siehe Kapitel 3: *Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

<sup>173</sup> Vgl. YUAN Jingfang: *Das Studium der Musik*, Beijing: Huale Publishing House, 1999, 12.

verschiedenen Spielern, nicht nur in der Klangfarbe und der Klangebene, sondern auch in den Details der Improvisationstechnik des Zhengspiels wie *jiahua* (Blumen hinzufügen). Dazu gehören ästhetische Prinzipien, die auf langjährigem Miteinander zwischen verschiedenen Spielern beruhen. Dies sorgt einerseits für gute zwischenmenschliche Beziehungen, andererseits für ein gutes musikalisches Zusammenspiel. So wird er als führender Interpret angesehen.

Harmonie kann also in zwei Aspekten erscheinen.

Erstens. Die *gute Beziehung zwischen den musizierenden Menschen*: Prinzipiell gibt es kein führendes Instrument im Ensemble, sondern alle sind gleichberechtigt, was die kulturelle Konnotation von Selbstkultivierung und sogar Moral widerspiegelt.<sup>174</sup>

Zweitens. *Musikalische Harmonie*: In der Ensemblesmusik werden harmonische Effekte durch das gleichzeitige Variieren derselben Melodie erzeugt. Diese Variation wird durch die Improvisation evozierende Rahmenpartitur erzeugt.

Solcherlei Aufführungsformen<sup>175</sup> mögen durchaus das philosophische Konzept der Harmonie widerspiegeln. Harmonie in der Musik symbolisiert Harmonie zwischen den Menschen. Im konfuzianischen Kontext ist die Musikpraxis des Ensembles somit weitestgehend mit dem Konzept *Harmonie* verbunden.

## 2.7 Zusammenfassung

Neben dem authentischen chinesischen Klang des Zheng mit seiner fast dreitausendjährigen historischen und kulturellen Entwicklung wird die Bedeutung des sozialen Wertes dieses traditionellen Instruments stark betont. Das Zheng und seine Musik haben sich im 20. Jahrhundert von einer Form der Unterhaltung zu einem Symbol der nationalen Kultur gewandelt.

Der Historiker ERIC HOBSBAWM<sup>176</sup> macht einen betonten Unterschied zwischen „*Tradition*“ und „*Brauch*“. Er argumentiert, dass „*Brauch*“ im Wesentlichen eine natürlich vorkommende Verhaltensträgheit ohne normative Eigenschaften

<sup>174</sup> Siehe auch: GUO Shuhui: *Fusion und Trennung: Die künstlerische Erfahrung des Hauptinstruments in musikalischen Typen. Sizhu-Musik und Streicher-Solomusik als Beispiele*, in: *Zeitschrift des Zentralkonservatoriums für Musik*, (01) 2016, 25–32.

<sup>175</sup> Diese Art der musikalischen Praxis – das gemeinsame Spielen – nimmt heute teils eine weit offensichtlichere, augenfällige Form an: Hundert oder sogar tausend Zheng-Spielende treten gemeinsam auf, uniform gekleidet, spielen in schier unglaublicher Synchronizität, in perfekter Harmonie.

<sup>176</sup> Vgl. HOBSBAWM, Eric: *Inventing Tradition* in: HOBSBAWM, Eric / RANGER, Terence (Hg.): *The Inventing of Traditions*, Cambridge, 1983, 1–14.

sei, während „*Tradition*“ eine künstliche und rituelle Bedeutung habe, normative Werte enthalte und ihre Betonung der Kontinuität mit der Vergangenheit oft einer historischen Erzählung diene. HOBBSAWMS konzeptionelles Instrumentarium eignet sich gut, um das Auf und Ab des Schicksals des Zheng zu analysieren. Das Zheng hat seinen Ursprung in der Musik der Bevölkerung, so dass es trotz seiner langen Geschichte schon immer Teil des Brauchtums war. Die Art und Weise, wie die Zheng-Musik überliefert wurde, und die Tatsache, dass sie nur in Umrissen in Form einer Partitur aufgezeichnet ist, sind typische Beispiele dafür.

Seit seinem Ursprung erlebt das Zheng hinsichtlich seines organologischen Aufbaus einen fortwährenden Entwicklungsprozess.

Schon in früher Zeit Teil der höfischen und religiösen Musik, spielt das Zheng hinsichtlich der Unterhaltung in der Musik der einfachen Menschen schon immer eine wichtige Rolle. Diese soziale Funktion wie auch die breite Verankerung in der Bevölkerung mag einer der Gründe für die kontinuierliche Weiterentwicklung des Zheng sein.

Obwohl die chinesische Schriftkultur die Möglichkeit gehabt hätte, auch Musik genau zu notieren, wird Notation nur rudimentär genutzt. Eine Rahmenpartitur dient den Musizierenden als Gedankenstütze. Die mündliche Überlieferung behält ihren eigentlichen Wert. Damit behalten die Musizierenden einerseits die interpretatorische Kontrolle. Andererseits besteht auf diese Weise die Möglichkeit des Aktualisierens von Interpretationen im Rahmen einer „*lebendigen Tradition*“.

Die mündliche Überlieferung der Notation impliziert eine starke Subjektivität und ist somit intrinsisch mit der menschlichen Seite des Zheng-Spielens verbunden. Selbstkultivierung durch Musik als Folge des Einflusses des Konfuzianismus – wie bereits im ersten Kapitel erläutert – wird in allen historischen Epochen sehr wertgeschätzt. Insofern wird der Musik an sich eine dienende Funktion zugeschrieben. Es geht nicht um Virtuosität: Der Amateur ist das Ideal. Bei aller Musik steht der Mensch im Mittelpunkt.

Der Begriff *Liupai* steht am Anfang von Urbanisierung und Modernisierung im 20. Jahrhundert. Hier wird ein Reichtum an musikalischen, formalen und spieltechnischen Traditionen sichtbar und hörbar, der vorher verborgen war. Zugleich werden Initiativen zur Dokumentation und Konservierung von Zheng-Musik gestartet. Auf dieser Grundlage wird nun auch Solo-Musik für das Zheng (weiter-) entwickelt.

Das ästhetische Konzept *Yun* wird als Essenz der traditionellen Zheng-Musik benannt. Der philosophische Begriff der *Harmonie* bezieht sich hier hingegen eher auf die Aufführungspraxis und hat daher einen engen Bezug zur gesellschaftlichen Harmonie.

Mit Unterstützung der nationalen Politik wird das zuvor in der Bevölkerung verborgene Erbe der Zheng-Musik nach und nach institutionalisiert. Die neue Gesellschaft wird nicht nur eine neue Politik und eine neue Wirtschaft haben, sondern auch eine neue Kultur.<sup>177</sup> Wie auch andere Volksmusikarten hat Zheng-Musik einen großen historischen Entwicklungsprozess durchlaufen: Denjenigen aus der Welt der Amateure zur professionellen der Akademie, also denjenigen der Institutionalisierung.

Die Wissenschaft nimmt den Standpunkt der „*Moderne*“ ein. Die Verstaatlichung der Volksmusik einerseits und deren Popularität andererseits gelten als eine Möglichkeit für das zeitgenössische China, in die „*Moderne*“ einzutreten.<sup>178</sup> Mit dem Prozess der sozialen Modernisierung haben das traditionelle Zheng, die verwendeten Überlieferungsmethoden, die Art der Notation und der Status der Zheng-Spielenden enorme Veränderungen erfahren. Vertreter und Spieler verschiedener Schulen werden an verschiedenen Konservatorien, Musikhochschulen und Universitäten eingestellt.

Infolgedessen hat die Zheng-Musik einen neuen Weg der historischen Erzählung eingeschlagen, der sich in der Atmosphäre des neuen Zeitalters, der neuen Transformation und der neuen Denkrichtung, des künstlerischen Entwicklungstrends, des Professionalismus und des Strebens nach Modernität zeigt. Mit der Transformation des Begriffs *Volksmusik* (*minjian yinyue*) zu *nationaler Musik* (*minzu yinyue*) und weiter zu *traditioneller Musik* (*chuantong yinyue*) ist auch eine Aufwertung des Status des Instruments Zheng zu konstatieren, das zu einem wichtigen Symbol der chinesischen Kultur und damit vielleicht zum Hauptvertreter der chinesischen Musik wird.<sup>179</sup> Die Veränderung des Status Zheng-Spielender spielt für die Entwicklung des Zheng eine wichtige Rolle. Darauf wird im nächsten Kapitel eingegangen.

---

<sup>177</sup> Siehe hierzu: PERRIS, Arnold: *Music as Propaganda. Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*, in: *Ethnomusicology*, Champaign: University of Illinois Press, (27) 1983, 1–28.

<sup>178</sup> Der Begriff „*Moderne*“ ist hier nicht nur als ein beschreibender Begriff von Zeit und Chronologie aufzufassen, sondern auch als ein qualitativer Begriff im Gegensatz zu „*Tradition*“.

<sup>179</sup> Siehe hierzu Abschnitt 1.2: *Das Konzept der traditionellen Musik*.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





# Die Statusveränderung der Zheng-Spielenden

# 3

## 3.1 Sozialer Hintergrund

In der langen Geschichte der feudalen Gesellschaft Chinas hat die Musik ursprünglich eine klare praktische Funktion: Sei es als Begleitung bei Feierlichkeiten wie Hochzeiten und Beerdigungen, bei adligen Ritualen oder als Mittel zur Unterhaltung bei privaten Zusammenkünften. In dieser vormodernen und funktionalen musikalischen Tätigkeit sind Berufsmusizierende in einer unterstützenden und begleitenden sozialen Rolle positioniert.<sup>1</sup> Die Unterscheidung zwischen Musikausübenden aus beruflichen Gründen und aus dem Amateurbereich fußt auf einer langen und komplexen Geschichte, die zwar auf der einen Seite soziale Klasse einschließt, auf der anderen jedoch keineswegs mit musikalischer Qualität im modernen Sinne von Virtuosität zusammenhängt.

### 3.1.1 Berufsmusizierende

Berufsmusizierende besitzen bis zum Ende des Kaiserreichs einen niedrigen sozialen Status und gelten als niedere Klasse, weil sie dienstleistungsorientierte Aktivitäten für soziale Funktionen oder Unterhaltung leisten.<sup>2</sup> Hierfür gibt es tiefgreifende historische Gründe.

Seit der Nördlichen *Wei*-Dynastie (386–534) bis zur *Yongzheng*-Zeit (1723) der *Qing*-Dynastie existiert ein System der offiziellen Verwaltung von Musizierenden, das *Yueji*-System. Im Allgemeinen setzt sich die Gruppe der Musizierenden

<sup>1</sup> Vgl. YANG Yandi: *Die Konstruktion der sozialen Identität von Musizierenden im Prozess der Modernität: Beobachtungen und Überlegungen*, in: *Music Art*, (05) 2012, 26–35.

<sup>2</sup> Siehe hierzu auch: LAU 2008.

aus drei Arten von Personen zusammen: nämlich erstens den Gesetzesbrechern, zweitens deren Familienangehörigen und drittens den aus politischen Gründen verurteilten Beamten aller Ebenen. Diese – durchaus heterogene – Gruppe dient dem königlichen Hof, den lokalen Regierungen, dem Militär und den Tempeln. Musizierende werden als *Yuehu* oder *Yuegong* bezeichnet, was mit dem Begriff *Musikarbeiter* oder *Musikhandwerker* zu übersetzen ist. Ihre Aufgabe besteht darin, die Aristokratie mit Zeremonien- und Unterhaltungsmusik zu versorgen.<sup>3</sup>

Trotz seiner langen Geschichte ist das Zheng beim Adel und den Literaten als Instrument sowohl für die Selbstkultivierung als auch für die Unterhaltung beliebt. Beim Untergang der *Qing*-Dynastie ist das Zheng in den oben genannten offiziellen Funktionen nach verschiedenen inoffiziellen Berichten in der Hauptsache in den Händen diskriminierter *Yuehu*,<sup>4</sup> die als Berufsmusizierende keine hohe Wertschätzung erfahren. Nach der Auflösung des *Yueji*-Systems existiert das Zheng hauptsächlich in der Folklore, entweder als Instrument der Selbstkultivierung für Amateure oder bei *Minjian Yiren* (Volkskunstschaffenden).

### 3.1.2 Minjian Yiren

Das chinesische Wort *Minjian* bezieht sich im Gegensatz zur offiziellen Seite auf die populäre, also die der Bevölkerung.<sup>5</sup> Das chinesische Wort *Yiren* bezeichnet die Personen, die sich beruflich mit darstellender Kunst beschäftigen.<sup>6</sup> *Minjian Yiren*, als Volkskunstschaffende bezeichnet, treten bei verschiedenen Anlässen wie beispielsweise im Teehaus, bei Geschäftseröffnungen, Hochzeitsfeiern oder Beerdigungen auf, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Als Freischaffenden ist ihnen der Lebensunterhalt nicht garantiert.<sup>7</sup> Darüber hinaus hat der Status von

<sup>3</sup> Siehe hierzu auch: LAU 2008, 22–27. ZHANG Tingyu: *Allgemeine Untersuchung der Literatur der Qing-Dynastie* [M], Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1988. XIANG Yang: *Studie zur Yuehu des feudalen China in Shanxi*, Beijing: Kulturerbe-Press, 2001.

<sup>4</sup> CAO Zheng: *Das Zheng in literarischen und künstlerischen Werken der Vergangenheit* [J], in: *Chinesische Musik*, (4) 1981, 38.

<sup>5</sup> Chin.: 民间 in: *Chinesisches Wörterbuch*, URL: <https://www.zdic.net/hans/民间> (30.07.2022).

<sup>6</sup> Chin.: 艺人 in: *Chinesisches Wörterbuch*, URL: <https://www.zdic.net/hans/艺人> (30.07.2022).

<sup>7</sup> Vgl. SONG Gang: *Interview mit Herrn Lin Mao Gen*, in: *Journal of Shantou University*, (01) 2003, 160.

*Minjian Yiren* auch nach der Abschaffung des *Yueji*-Systems aufgrund langfristigen Einflusses dieses Systems und des Konfuzianismus weiterhin einen sehr niedrigen sozialen Rang. So erläutert die Forschung:

*Spielen und Singen lernen ist keineswegs ein edles künstlerisches Bestreben, sondern lediglich ein Mittel, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, um seine Kunst zu verkaufen.*<sup>8</sup>

Die gesellschaftliche Geringschätzung der Musikschaftenden bezieht sich also gar nicht in erster Linie auf das Produkt – die Musik selbst –, sondern auf den Umgang damit: Das Erbringen einer geldwerten Dienstleistung.

### 3.1.3 Amateurideal

Als musikalischer Amateur ist im kaiserlichen China jemand zu bezeichnen, dessen musikalisches Bemühen darauf abzielt, seinen Charakter und seine Moral zu kultivieren, der die Ethik und das Wissen besitzt, sich nicht mit praktischen Dingen wie dem Geldverdienen befassen zu müssen.<sup>9</sup> Amateure betrachten Musik als Selbstkultivierung und verwenden sie dazu, sich selbst zu kultivieren. Die Idee der Selbstkultivierung ist mit der alten chinesischen Kosmologie verbunden, die als Grundlage der chinesischen Philosophie – wie dem Konfuzianismus – gilt.<sup>10</sup> Unter dem Einfluss des Konfuzianismus bleibt die Musik immer eng mit der Bildung der Literaten- und Adelsklasse verbunden. Von einem idealen konfuzianischen Gelehrten wird die Beherrschung von Musik, Literatur und anderer künstlerischer Fertigkeiten erwartet.

Die urbanen Literaten haben einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Zheng. All dies geht mit den sozialen Veränderungen einher, die im Anfang des 20. Jahrhunderts in China stattfinden. Es ist eine Zeit des Übergangs in der Erforschung der traditionellen und Erfindung einer neuen *chinesischen* Musik, um eine *guoyue* (nationale Musik) mit einem *chinesischen* Geist zu schaffen. Unter dem Einfluss des sozialen und kulturellen Umfelds von Tradition und Moderne, von volkstümlich und urban beginnt sich die musikalische Szene Chinas zu verändern, und zwar sowohl formal als auch inhaltlich.

<sup>8</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. WEI Jun / GAO Zicheng: *Die Kunst des Zitherspiels*, in: CHINESE NATIONAL ORCHESTRAL SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, 410.

<sup>9</sup> Siehe hierzu auch: LAU 2008, 24.

<sup>10</sup> Siehe hierzu Abschnitt 1.3: *Musik und Philosophie*.

Die Transformation des Status der Zheng-Spielenden ist in der Tat ein großes gesellschaftliches Phänomen, das sich als Teil der Modernisierung des chinesischen Nationalstaates im 20. Jahrhundert in zwei große Abschnitte unterteilen lässt.

- (1) Umwandlung der Musikkultur von 1911 bis 1949 – Forderung einer nationalen Musik durch urbane Literaten.
- (2) Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 – Wandel vom Ideal der Amateurmusik zu Professionalität in der Musik.

### 3.1.4 Umwandlung der Musikkultur von 1911 bis 1949

Die Zeit von 1911 bis 1949 ist als eine sozialer – teils auch kriegerischer – Unruhen zu bezeichnen. Der Wandel der Musikkultur – durch den gesellschaftlichen Wandel ausgelöst – ist sowohl auf innere als auch auf äußere Einflüsse zurückzuführen: Zum Zusammenbruch des Feudalsystems nach 1911 tragen in erheblichem Maße interne Aspekte bei. Von außen sind der Einfluss der westlichen Kultur, wie der westlichen Musik, die in den größeren Städten bereits zuvor einen großen Einfluss auf die chinesische Gesellschaft ausgeübt hat, und die sogenannte *Neue Kulturbewegung* zu konstatieren – symbolisiert durch die *Bewegung des Vierten Mai*.<sup>11</sup> Dieses führt zu einer Wandlung des kulturellen, intellektuellen und geistigen Bereichs in Richtung der Moderne. Der Begriff *Moderne* ist hier nicht nur eine chronologische Beschreibung eines Zeitabschnitts, sondern auch ein qualitativer Begriff im Gegensatz zu *Tradition*. Die Transformation der Moderne impliziert nicht nur eine Veränderung der Gesellschaft, sondern auch eine Verschiebung der grundlegenden Konzepte und Kategorien von Kultur.

Die nachhaltige und intensive Einführung westlicher Musik und die sorgfältige wissenschaftliche Zusammenstellung und Assimilierung traditioneller chinesischer Musik erfolgen mit dem Ziel, eine neue moderne chinesische Musikkultur zu schaffen.<sup>12</sup> Die Musik beginnt im Rahmen der bürgerlichen Kultur im Zuge der Entstehung eines modernen Nationalbewusstseins in China, Aufmerksamkeit zu erregen. Mithin erlebt die chinesische Volksmusik, lange als *suyue*<sup>13</sup> verachtet, eine Renaissance. Zugleich startet die chinesische Intelligenz in dieser Zeit eine massive Kampagne zur Erfindung einer „nationalen Tradition“, einschließlich

---

<sup>11</sup> Vgl. Abschnitt 1.2.3: *Xinwenhua Yundong – Wu-Si-Yundong*.

<sup>12</sup> Siehe hierzu auch: JONES 1995, 79.

<sup>13</sup> Siehe hierzu Abschnitt 1.3: *Musik und Philosophie*.

der „nationalen Kunst“ und der „nationalen Musik“. Dies führt zu Entdeckung, Sammlung, Erhaltung und Förderung der „nationalen Musik“.<sup>14</sup>

Angesichts der Tatsache, dass die westliche Zivilisation und die westliche Technologie das als rückständig erscheinende chinesische Erbe anscheinend vollständig verdrängen, kommt es in der Folge in der chinesischen Musikwelt, wie auch in anderen Bereichen, zu Spaltungen. Dazu gehört die Organisation verschiedener Musikgesellschaften mit unterschiedlichen Zielsetzungen. Einige davon konzentrieren sich schwerpunktmäßig auf die Einführung westlicher Musik wie auch auf die Entwicklung von Aktivitäten von Musikfachleuten einschließlich der Einführung einer großen Anzahl westlicher Musikwerke und der Einrichtung eines Musikausbildungssystems nach westlichem Vorbild, was unmittelbar zur Entstehung eines modernen professionellen Musikausbildungssystems führt.<sup>15</sup> So wird beispielsweise die Musikabteilung der *Pädagogischen Hochschule Beijing* im Jahr 1920 in Beijing gegründet sowie das *Shanghai Guoli Konservatorium* im Jahr 1927.<sup>16</sup> Diese Institution übernimmt das westliche Musikausbildungssystem. Obwohl das *Shanghai Guoli Konservatorium* mit dem Ziel gegründet wird, Weltmusik zu importieren, um die nationale Musik zu organisieren, wird anfangs chinesischen Musikinstrumenten und chinesischer Musik nicht sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt.

Vor diesem Hintergrund gibt es einige urbane Literaten, die traditionelle chinesische Musik fördern, die traditionelle chinesische Kultur stärken und in ihrer eigenen Tradition nach dem Wertvollen suchen wollen. Einer der wichtigen Vereine zur Kulturförderung ist *Daode Xueshe*. Er wird von dem konfuzianischen Gelehrten DUAN ZHENGYUAN, der sich dem Konfuzianismus eng verbunden fühlt und die traditionelle Kultur fördert, im Jahr 1916 in Beijing gegründet. Unter den Menschen verbreitet sich eine allgemeine Zustimmung zur Wiederbelebung der traditionellen chinesischen Kultur.<sup>17</sup> Gleichzeitig wird *Daode Xueshe* zu einem

---

<sup>14</sup> Siehe hierzu Abschnitt 1.2: *Das Konzept der traditionellen Musik*.

<sup>15</sup> Die Schlagworte *minzu* (Demokratie) und *kexue* (Wissenschaft) werden in dieser Zeit zu herausragenden Ausdrucksformen des Zeitgeistes in China. Die städtische Mittelschicht mag westliche Musik oder moderne verwestlichte Arrangements chinesischer Musik der traditionelleren Musik vorziehen, dabei letztere tatsächlich als rückständig und unwissenschaftlich bezeichnen. Die meisten Musizierenden der Bildungselite zeichnen sich zwar durch ihre tiefe Vorliebe für die traditionelle chinesische Kultur aus, werden aber auch unweigerlich von den sie umgebenden gesellschaftlichen Trends und Bewegungen zur Reform der traditionellen chinesischen Musik beeinflusst.

<sup>16</sup> Der jetzige Name ist: *Shanghai Musikkonservatorium*.

<sup>17</sup> Vgl. HAN Xing: *Duan Zhengyuans moderne Interpretation der Universität*, 2015. Ursprünglich veröffentlicht in *Confucianism and Taoism Studies*, 2nd series, Social Science Literature Press, 2014.

wichtigen Ort für die Pflege des kulturellen Erbes und den Austausch von Zheng-Musik. Hier wird regelmäßig Instrumentalmusik praktiziert, Wissen und Können vermittelt, Musik auf der Grundlage von Traditionen kreiert und arrangiert sowie der gesellschaftliche Einfluss durch Auftritte erweitert. Während dieser Zeit wird Zheng-Musik als eine Art *guoyue* (nationale Musik) hauptsächlich durch urbane Literaten gefördert.

Ein wichtiger Vertreter ist WEI ZIYOU (1875–1936). Er wird als ein literarischer Musizierender bezeichnet und ist Beamter mit hohen kulturellen Leistungen aus *Henan*. Seit seiner Kindheit hat er verschiedene Instrumente erlernt. Während seines Aufenthalts in Beijing wird er als *yueshi* (Musiklehrer) in die *Daode Xueshe* eingeführt.<sup>18</sup> Dort überliefert er das *Henan-Zheng*. Er stellt die Sammlung *Zhongzhou Gudiao* (Alte Melodie aus dem Zentralland) mit einem Dutzend Zheng-Stücken zusammen, darunter *Tianxia Datong*, *Xiaokaishou* und *Pingsha Luoyan*.<sup>19</sup> Zu seinen bekannten Schülern gehören LOU SHUHUA (1907–1952) und LIANG ZAIPING (1910–2000).<sup>20</sup> Von diesen beiden wiederum lernt CAO ZHENG später das Zheng und leistet einen großen Beitrag zur Entwicklung und zum Wandel der Professionalität des Zheng.<sup>21</sup> Dieser Wandel der Musikkultur spielt sich seinerzeit vor allem innerhalb des offiziellen Systems und unter den städtischen Eliten im städtischen Bereich ab und somit im oberen Teil der sozialen Sphäre der Musikkultur.

---

URL: <https://www.rujiazg.com/article/5401> (27.04.2022).

<sup>18</sup> Vgl. FAN Yifeng: *Eine kurze Untersuchung der Zheng-Musik in Henan*, in: *Symphony. Journal of Xi'an Conservatory of Music*, (04) 1994, 39–40.

<sup>19</sup> Derselbe Titel findet sich häufig in der *Gong-Che*-Notation, die von Volksmusizierenden in den *Bantouqu*-Ensembles von *Henan* verwendet werden.

<sup>20</sup> Der andere Lehrer von LIANG ZAIPING heißt SHI YINMEI. SHI YINMEI ist ein einflussreicher *Qin*-Spieler (*Guqin*: siebensaitige Zither). Aber er spielt auch Zheng und unterrichtet Schüler in *Beiping* (Beijing).

<sup>21</sup> CAO ZHENG wird in Abschnitt 3.2 ausführlich vorgestellt.

### 3.1.5 Neue Kulturpolitik ab 1949

Im Jahr 1949 wird der heutige chinesische Staat – die Volksrepublik China – offiziell gegründet. In der Volksrepublik China ersetzt der Begriff *renmin* (Bevölkerung) im offiziellen Sprachgebrauch den bisher geläufigen *minzu* (Nation).<sup>22</sup> Die neue Gesellschaft wird nicht nur eine neue Politik und eine neue Wirtschaft einführen, sondern auch eine neue Kultur.<sup>23</sup> In einem politischen Bericht weist ZHOU ENLAI darauf hin, dass die allgemeine Richtlinie der neuen Kunst darin bestehe, dass „[j]ede alte Literatur und Kunst, die sich auf die Bevölkerung [stütze], umgestaltet werden [müsse] und zwar in erster Linie inhaltlich“.<sup>24</sup>

Als Reaktion auf die Richtlinie, das Hervorbringen und den Schutz der Volkskünste zu verstärken, bilden die Musizierenden einen Konsens zur Wertschätzung der Volksmusik.<sup>25</sup> Alle Genres chinesischer Musik von Volksliedern über erzählenden Gesang bis hin zu Opern, die von chinesischen Menschen produziert und konsumiert werden, sollen demnach verbessert und als authentische musikalische Ausdrucksformen der Volksrepublik China angepasst werden. Im Folgenden wird ein Statement über den Status von Kunstschaffenden gegeben:

*Die Haltung der alten Gesellschaft gegenüber den alten Yiren (Kunstschaffenden) war von Liebe und Beleidigung geprägt. Sie liebten die alten Yiren in ihrem Inhalt und ihrer Form, aber sie verachteten und beschimpften sie stets. Wir befinden uns in einer*

<sup>22</sup> Die Begriffe *ren'min* und *min'zu* können beide als „*min*“ abgekürzt werden. Sie werden im Allgemeinen „gewöhnliche Bürger“ übersetzt im Unterschied zu Mitgliedern der Regierung, der Streitkräfte und der Aristokratie. Siehe hierzu auch: TANG, Kai: *Singing a Chinese Nation. Heritage Preservation, the Yuanshengtai Movement, and New Trends in Chinese Folk Music in the Twenty-First Century*, in: *Ethnomusicology*, 65 (01) 2021, 1–31, hier: 3–8.

<sup>23</sup> Vgl. PERRIS 1983, 6.

<sup>24</sup> *Chin.*: 凡是在群众中有基础的旧文艺，都应当重视它的改造，这种改造，首先和主要的是内容的改造 (Übersetzung aus dem Chinesischen). ZHOU Enlai: *Politischer Bericht auf dem Chinesischen Nationalkongress der Literatur- und Kunstschaffenden, 1949* in: *China Writers Network*, URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-07-04/133121.html> (30.07.2022).

<sup>25</sup> MAO ZEDONG hat bereits im Jahr 1942 den Artikel „*Vortrag auf der Literatur- und Kunstkonferenz in Yanan*“ veröffentlicht. Die Idee, dass Kunst der Politik diene, wird darin gestärkt. Unter der Anleitung von Mao Zedong tauchen Musizierende bewusst tief in die Volksmusik ein, sammeln und sortieren eine große Anzahl von Materialien zur Volksmusik, wenden diese auf das aktuelle Musikschaffen an und produzieren auf diese Weise viele hervorragende Werke mit sowohl nationalem Stil als auch charakteristischen Merkmalen der Zeit. Vgl. JU 2002, 15–20.

*neuen Gesellschaft und einem neuen Zeitalter. Wir sollten alle alten Yiren, die von den Massen geliebt werden, respektieren.*<sup>26</sup>

*Minjian Yiren* (Volkskunstschaftende) werden als *Renmin Yishujia* (Kunstschaftende der Bevölkerung)<sup>27</sup> angesehen, als Repräsentierende der kulturellen Identität der Volksrepublik China. Der soziale Status und die wirtschaftliche Situation der Volkskunstschaftenden wird mit einer Reihe von Reformen schrittweise erheblich aufgewertet und verbessert. Einer der repräsentativsten Identitätswechsel ist der Eintritt von Volkskunstschaftenden als Lehrende in die staatlich geförderten Institutionen. Die Festlegung von Handlungsrahmen menschlichen Verhaltens wird in den Prozess der Institutionalisierung eingebunden und so menschliches Handeln entscheidend geleitet.<sup>28</sup>

Im Jahr 1950 veranstaltet das Bildungsministerium der Zentralen Volksregierung in Beijing die *Erste Nationale Bildungskonferenz*, auf der das Wesen, die Hauptaufgaben, die Methoden und die Ziele der Bildung in der Volksrepublik China festgelegt werden.<sup>29</sup> Ein umfassender Plan wird eingeführt: Förderung von professionell Komponierenden sowie Vokal- und Instrumentalschaftenden im neu gegründeten Staat. Deswegen werden in China nacheinander neun Konservatorien und Kunsthochschulen eingerichtet (vgl. Abb. 3.1).

---

<sup>26</sup> *Chin*. 旧社会对于旧艺术的态度是又爱好又侮辱。他们爱好旧内容旧形式的艺术，但是他们又瞧不起旧艺人，总是侮辱他们。现在是新社会新时代了，我们应当尊重一切受群众爱好的旧艺人 (Übersetzung aus dem Chinesischen). REDAKTIONSAUSSCHUSS FÜR DIE ZENTRALEN DOKUMENTE DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI CHINAS: *Ausgewählte Werke von Zhou Enlai, Next [M]*, Beijing: People's Publishing House, 1980, 214, in: China Writers Network, URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-07-04/133121.html> (30. 07. 2022).

<sup>27</sup> Das Wort *Yishujia* bezieht sich auf die Person, die durch ihre Arbeit in der Kunst beträchtliche Erfolge erzielt hat *Chin*. 艺术家 in: Chinesisches Wörterbuch, URL: <https://www.zdic.net/hans/艺术家> (30. 07. 2022).

<sup>28</sup> Vgl. KOCH, Lars-Christian: *Institutionalisierung aus musikethnologischer Perspektive*, in: KALISCH, Volker (Hg.): *Musiksoziologie*, 2016, 155.

<sup>29</sup> Siehe hierzu: SUN Jinnan: *Eine historische Chronologie der Musikerziehung im modernen China (1840–2000)*, Shandong: Shandong Education Press, 2004.

GRÜNDUNGS- JAHR	NAME DER HOCHSCHULE	ZHENG-SPIELLENDE	BEMERKUNGEN
1927	<i>Shanghai</i> - Konservatorium	1956 WANG XUNZHI	1927 <i>Shanghai-Guoli</i> -Konservatorium 1956 Umbenennung in <i>Shanghai</i> -Konservatorium.
1938	<i>Shenyang</i> - Konservatorium	1950 CAO ZHENG 1953 ZHAO YUZHAI 1956 SU WENXIAN	Die Kunstakademie <i>Lu Xun</i> (Kurzbezeichnung: <i>Lu Yi</i> ) wird 1938 gegründet. 1953 Aufwertung zur <i>Dongbei</i> -Musikhochschule. 1958 Umbenennung in <i>Shenyang</i> -Konservatorium.
1949	Zentrales Konservatorium	1955 ZHANG WEIZHAO 1956 CAO DONGFU	
1956	<i>Xi'an</i> - Konservatorium	1957 GAO ZICHENG	
1958	<i>Wuhan</i> - Konservatorium		1958 <i>Hubei</i> -Kunstakademie 1985 Umbenennung in <i>Wuhan</i> -Konservatorium.
1958	<i>Nanjing</i> - Kunstakademie	1958 JIN ZHUONAN	
1958	<i>Tianjin</i> - Konservatorium	1959 LUO JIUXIANG	
1958	<i>Sichuan</i> - Konservatorium	1960 CAO DONGFU	
1964	China- Konservatorium	1964 CAO ZHENG	

**Abb. 3.1** Institutionen der Musikausbildung

Das Konservatorium spiegelt den Wandel in Gesellschaft, Kultur, Politik und Werten im modernen China wider. Während die meisten dieser Konservatorien dem westlichen Modell des Lehrplans folgen, wird der Lehrplan für chinesische Volksmusik erst nach und nach im Rahmen einer Reihe von politischen Leitlinien eingeführt. Musikhochschulen und Konservatorien nehmen sukzessive Kurse für Volksmusik in ihre Lehrprogramme auf. So gründet zum Beispiel im Jahr 1952 das *Shanghai*-Konservatorium eine Volksmusik-Forschungsinstitution, um die *Minzu / Minjian Yinyue* (Nationalmusik / Volksmusik) systematisch zu sammeln, zu ordnen und zu studieren sowie Lehrkräfte und Lehrmaterial für die Nationalmusik-Ausbildung vorzubereiten.<sup>30</sup>

Im Jahr 1951 und 1956 schreibt MAO ZEDONG nacheinander die Richtlinien für die kulturellen und künstlerischen Kreise fest:

<sup>30</sup> Vgl. WANG 2007, 32.

*Lasst hundert Blumen blühen und das Neue erschaffen durch die Evolution des Alten.*<sup>31</sup>  
*Lasst hundert Blumen blühen und hundert Schulen des Gedankens* (Kurzbezeichnung:  
 „Doppelhundert“).<sup>32</sup>

Es wird dafür plädiert, die Kunst zu erhalten, indem man ihre Schlacken entfernt und ihre Essenz bewahrt, „hundert Blumen“ zu künstlerischen Themen blühen zu lassen und hundert Denkrichtungen zu akademischen Themen streiten zu lassen. Dies gibt einen gewissen Freiraum für die künstlerische Entwicklung. Unter dieser Richtlinie werden zahlreiche neu entdeckte Volkskünste in die staatlich unterstützten kulturellen und künstlerischen Aktivitäten integriert und zu einem Bestandteil des kulturellen Aufbaus. Seit in umfangreichem Maße Volksmusik gesammelt, erforscht und adaptiert wird, um das Aufführungs- und Unterrichtsrepertoire zu bereichern, finden gleichzeitig grundlegende Veränderungen beim Schaffen von Volksmusik statt.

Verschiedene Veranstaltungen werden vom zentralen Kulturministerium und dem chinesischen Musikerverband organisiert wie z. B. *Quanguo Yinyuewudao Huiyan* (Erstes Nationales Musik- und Tanzfestival) im Jahr 1953. Dies ist die größte Volksmusik- und Tanzaufführung, die zum ersten Mal in der Geschichte seit Gründung der Volksrepublik China von der Regierung als Mittel zur Förderung traditioneller Kultur und zur Stärkung des Selbstwertgefühls der Nation veranstaltet wird. Nach dieser Veranstaltung rücken *Minjian Yiren* in den Blickpunkt der Öffentlichkeit.<sup>33</sup> Im Rahmen dieser Veranstaltung werden deren etliche entdeckt, darunter auch der Zheng-Spieler ZHAO YUZHAI (1923–1999). Diesem wird im selben Jahr 1953 von CAO ZHENG empfohlen, sich der *Dongbei*-Musikhochschule (heute: *Shenyang*-Konservatorium) als Lehrender anzuschließen. Er leistet in der Folge einen großen Beitrag zur Entwicklung der Spieltechnik des Zheng.

Verschiedene Institutionen zur Erforschung der Volksmusik werden eingerichtet, deren Hauptaufgabe darin besteht, Volksmusik systematisch zu sammeln, zu erfassen und zu organisieren. Beispiele dafür im Folgenden. Im Jahr 1953 gründet

<sup>31</sup> *Politischer Bericht der chinesischen Föderation der Vertreter von Literatur- und Kunstarbeitern*, in: *Ausgewählte Werke von Zhou Enlai*, 1949.

<sup>32</sup> MAO Zedong: „*Hundert Blumen und hundert Denkschulen sollten unsere Politik sein*“, in: *Mao Zedongs Gesammelte Aufsätze über Literatur und Kunst*, Zentraler Literaturverlag 2002, 144–145 (Übersetzung aus dem Chinesischen).

<sup>33</sup> In der Folge führt dies zur Entstehung von Musikstücken, die in der Bevölkerung verbreitet sind, und zu einer Entwicklung von tief in der Folklore verwurzelten Künstlern, was das Auffinden, Sammeln und Bewahren der chinesischen Volksmusik und Tanzkultur auf eine neue historische Stufe hebt und eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung der chinesischen Volksmusik spielt.

SU WENXIAN (1901–1971) in *Chaozhou* das Forschungsbüro für Volksmusik, das damit beginnt, die *Chao-zhou-Musik*, darunter die Zheng-Musik, systematisch zu sammeln und zu organisieren sowie Aufführungsprogramme einzustudieren.<sup>34</sup>

Im Jahr 1956 findet die *Erste Nationale Musikwoche* statt. Diese Veranstaltung ist vom zentralen Kulturministerium und dem chinesischen Musizierendenverband gemeinsam organisiert. Sie stellt gleichzeitig eine Plattform für den Austausch von Aktivitäten zwischen Zheng-Spielenden verschiedener Schulen dar. Zudem soll der Einfluss des Zheng erweitert werden. Zu den Teilnehmenden der Zheng-Sektion gehören CAO ZHENG, ZHAO YUZHAI, GAO ZICHENG, CAO DONGFU<sup>35</sup> und LUO JIUXIANG.<sup>36</sup> Die Anforderungen für die Auswahl neuer Werke in der Kategorie Instrumentalmusik lauten so:

*Die Themen der Werke sollten die wichtigsten Ereignisse im Kampf des chinesischen Volkes gegen Imperialismus und Feudalismus seit dem 20. Jahrhundert widerspiegeln, sowie lyrische Themen, die das Leben des neuen Zeitalters widerspiegeln (einschließlich Liedern über die Liebe und das neue Leben), und sich bemühen, das neue Gesicht des gesellschaftlichen Lebens zu reflektieren. Das Aufführungsformat setzt sich für leicht verständliche und unterhaltsame Kunstformen ein und strebt danach, bunt und blühend zu sein.*<sup>37</sup>

Zheng-Musizierende bekommen also Ressourcen von staatlicher Seite und werden allein aus Dankbarkeit die entsprechenden staatlichen Empfehlungen umsetzen. Als Beispiel gewinnt ZHAO YUZHAI in der *Ersten Nationalen Musikwoche*

<sup>34</sup> Vgl. CHINESE NATIONAL ORCHESTRAL MUSIC SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, 639.

<sup>35</sup> CAO DONGFU (1898–1970) wird in der Provinz *Henan* geboren. Sein Vater ist ein guter Sänger (*Henan Dadiaoquzi*) und spielt Yangqin und andere Instrumente. Als Cao Dongfu sieben Jahre alt ist, besucht er eine Privatschule, verlässt diese aber mit elf Jahren, weil die Familie das Schulgeld nicht mehr aufbringen kann. Dann lernt er von seinem Vater die Dadiaoquzi und singt diese in Teehäusern und Lebensmittelhöfen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. 1953 wird er eingeladen, das Zheng-Solo und auch das Ensemble in der *Quanguo Yinyuewudao Huiyan* in Beijing aufzuführen. 1954 wird er vom Zentralkonservatorium eingeladen, dort die Henan-Schule zu unterrichten (1898–1970). Information aus dem Chinese Music Archive.

URL: <https://chinesemusicarchive.com/資料庫/人物誌/guzheng-mu/> (27.07.2022).

<sup>36</sup> LUO JIUXIANG (1902–1978) wird in eine relativ wohlhabende Familie von Geschäftsleuten hineingeboren. Daher ist sein Musikstudium nicht mit dem Ziel versehen, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, da die meisten Menschen der traditionellen chinesischen Gesellschaft das Musizieren nicht als respektable Karriere betrachten würden, soweit andere bessere Möglichkeiten zur Verfügung stünden.

<sup>37</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CHINESE MUSICIANS' ASSOCIATION: *Erste Musikwoche in diesem Jahr* (J), in: *People's Music*, (03) 1956, 43.

mit seiner Komposition *Qing Feng Nian* (*Das Jahr des Überflusses zelebrieren*) den ersten Preis für Komposition und Aufführung.<sup>38</sup>

In den 1950er bis 1970er Jahren werden die meisten Zheng-Kompositionen durch Zheng-Spielende realisiert. Die Musik dieser Zeit spiegelt in den meisten Kompositionen bezüglich des Programmcharakters den Stil der sozialen Atmosphäre wider.<sup>39</sup> In der Beschreibung des Kontextes seiner Schöpfung schreibt ZHAO YUZHAI:

*Ich ging hinaus, um mit den Bauern das Frühlingsfest zu feiern, zu einer Zeit, als Chinas landwirtschaftliche Genossenschaften auf ihrem Höhepunkt waren und die Ernten in der Geschichte an Bedeutung gewannen. Die beste Ernte aller Zeiten. Die Aufführung auf dem Lande ermöglichte es mir, aus erster Hand zu erfahren, wie sich die Landschaft verändert hatte. Ich konnte den Wandel der Landschaft aus erster Hand miterleben. Ich konnte mit eigenen Augen sehen, wie radikal sich die Landschaft verändert hatte.*

*Ihr Lebensstandard hat sich stark verbessert, und ihre Nachfrage nach Musik ist dringender geworden. Ich war überwältigt und begeistert von den leidenschaftlichen Emotionen der Menschen, und ich konnte nicht anders, als dem Wunsch zu komponieren nachzugeben. Schließlich kam ich auf die Idee, das Zheng zu benutzen, um die Größe der Situation und die leidenschaftlichen Gefühle der Menschen auszudrücken. Das Thema des Stücks war die Förderung ihres glücklichen Lebens und trug den Titel *Qingfengnian*.<sup>40</sup>*

*Minjian Yiren* haben die Volksmusik aus ihrem ursprünglichen Lebenszusammenhang herausgeholt und sie in die professionelle Konzertarena gebracht, wo sie in professioneller Aufführung zur Grundlage der Entwicklung der zeitgenössischen Zheng-Musik wird.

Dies spiegelt sich in den folgenden Worten von ZHAO YUZHAI wider:

*Ich war früher als ein Minjian Yiren mit meinem Lehrer in den Norden und Süden gereist, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Ich hatte nicht einmal davon geträumt,*

---

<sup>38</sup> Vgl. LIU Zhiming: *Lass die verschiedenen Blumen der Musik und Kunst heller und duftender erblühen*, in: *People's Music*, (07) 1956, 2.

<sup>39</sup> Aus der Perspektive der Spieltechniken zeigen die Kompositionen hauptsächlich die individuellen Techniken der komponierenden Zheng-Spielenden. Das kompositorische Ausgangsmaterial besteht aus weiterentwickelten traditionellen Melodietypen. Diese Periode kann als die erste Erkundungsphase der modernen Zheng-Musikkomposition angesehen werden.

<sup>40</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. ZHAO Yuzhai: *Über die Komposition des Zheng-Stücks „Qing Feng Nian“*, in: *Zeitschrift des Xinghai-Konservatoriums für Musik*, 1984 (Z1), 63.

*Lehrer an einem Konservatorium zu werden. Die guten Bedingungen am Konservatorium haben mir die Augen geöffnet. Ich war wie der Tau auf dem trockenen Gras, lernte gierig über Kultur, Klavier und Musiktheorie und saugte die Nährstoffe auf. Langsam wuchs mein Wissen, mein Horizont erweiterte sich und mein Geist öffnete sich, und ich begann, einige der Grenzen des Zheng in der Ausdruckskunst zu erkennen.<sup>41</sup>*

Im Konservatorium werden Instrumente wie das Klavier gefördert, was ihm eine neue Tür öffnet und die Leidenschaft für Kreativität fördert.

Er stellt sich selbst die Frage:

*Das Klavier hat eine Taste und einen Ton, und das Zheng hat eine Saite und einen Ton, also haben sie etwas gemeinsam. Kann man das Zheng auf die gleiche Weise spielen wie das Klavier?<sup>42</sup>*

In der Folgezeit entwickelt er eine neuartige, vom Klavier inspirierte Zweihandtechnik<sup>43</sup> und verwendet sie in seinen Kompositionen in großem Umfang. Eine seiner sehr repräsentativen Kompositionen ist das Zhengstück *Qing Feng Nian* (vgl. Abb. 3.2), das aus dem Jahr 1955 stammt. Hier werden sowohl in der Technik als auch in hinsichtlich des Instruments neue Wege eingeschlagen.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. ZHAO Yuzhai 1984, 62.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Obwohl diese Technik bereits in den 1920er Jahren von dem Zheng-Spieler WANG XUNZHI und seinem Vorgänger JIANG YUNCHUN angewandt und sogar in dem von RONGZHAI 1814 verfassten Buch *Xiansuo Shisantai* (Dreizehn Stücke für Saiteninstrumente) beschrieben wurde, ist sie jedoch zu dieser Zeit noch nicht unter den Zheng-Spielenden verbreitet. Bei der traditionellen Technik wird immer noch die rechte Hand bevorzugt, während die linke Hand *yun* angibt. Es steht anzunehmen, dass sich mit der Einführung der westlichen Musik das musikästhetische Empfinden der Menschen allmählich veränderte.

Im vorliegenden Notenbeispiel spielt tatsächlich die rechte Hand den tiefen Part, die linke den hohen.

<sup>44</sup> Im Prozess der Professionalisierung des Zheng verändert sich die musikalische Ästhetik allmählich. Die Klangvorstellung entwickelt sich in Richtung eines volleren Klangs. So schlägt ZHAO YUZHAI 1957 dem Konservatorium von *Shenyang* vor, den Korpus des Zheng zu vergrößern und die Anzahl der Saiten zu erhöhen, was zur Entwicklung des ersten 21-saitigen Zheng führt.

### Qing Feng Nian

Zhao Yu Zhai

$\text{♩} = 120$

9

14

17

3

**Abb. 3.2** *Qing Feng Nian*, ZHAO YU ZHAI (Einleitung)

Im Rahmen der staatlichen Kulturpolitik wird die ehemalige Volkskunst in das Umfeld eines modernen Konservatoriums transferiert und zugleich mit einem Gefühl für die nationale Kultur in der Gesellschaft ausgestattet. Die verschiedenen Veranstaltungen fördern die Entwicklung der Volkskunst und laden ein, herausragende *Minjian Yiren* zu entdecken. Das Zheng wird als Studiengang sukzessive an Musikhochschule und Konservatorium eingerichtet. Insofern beginnt von diesem Zeitpunkt an die Institutionalisierung. Die einflussreichsten *Minjian*

*Yiren* werden bald zu prominenten Lehrenden und professionellen Musizierenden in staatlichen Musikinstitutionen und beginnen sukzessive, auch in den Konservatorien zu unterrichten (vgl. auch oben Abb. 3.3).<sup>45</sup>

Beeinflusst von der konfuzianischen Gedankenwelt betrachten chinesische Menschen die Hochschulbildung traditionell als ein würdiges und ehrenvolles Unterfangen. So äußert Musikwissenschaftler LIANG:

*In fact, even today some 1700 years later, the aesthetic ideology is still [...] a political, social, moral and emotive functional theory. Even the „arts serve the people“ pronouncement by Mao is in its basic sociological premise closely aligned to the traditional confucian views.*<sup>46</sup>

Dies bringt eine drastische Veränderung im Leben der traditionellen Zheng-Musizierenden mit sich und wirkt sich zwangsläufig auf den sozialen Status von Musizierenden aus: Der Aufstieg vom Amateur zum professionell Musizierenden und Lehrenden.

Das Ergebnis dieses Wandels beeinflusst die gesamte chinesische Volksmusik, von der Komposition und Adaption bis hin zu Aufführung, akademischer Forschung und theoretischer Entwicklung, einschließlich der instrumentalen Reform. Im Wesentlichen handelt es sich um eine breit angelegte, von oben nach unten wie auch von unten nach oben verlaufende *Volksrenaissance*.

Die Kulturrevolution (1966–1976) führt jedoch zu einer erheblichen Veränderung der Gesellschaft. Sie hat objektiv negative Auswirkungen auf die Entwicklung des Zheng. Zum Beispiel hören Konservatorien auf, Zheng-Spielende zu rekrutieren. Während einerseits die Traditionspflege durch Benachteiligung einzelner Musizierender eher eingeschränkt wird, werden andererseits hingegen Neukompositionen durchaus gefördert. Ein prominentes Beispiel ist das Stück *Zhan Tai Feng (Kampf gegen den Taifun)*, das von WANG CHANGYUAN im Jahr 1965 komponiert wird. Dieses Stück wird von JIANG QING geschätzt, der Ehegattin von MAO ZEDONG, die in dieser Zeit für die kulturellen und künstlerischen Angelegenheiten des Landes zuständig ist. Dadurch wird das Stück im ganzen Land populär. Dieses Werk erreicht hinsichtlich der Spieltechniken eine beachtliche Höhe.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Vgl. LIU Zhiming 1956, 2.

<sup>46</sup> LIANG Mingyue 1985, 94.

<sup>47</sup> Diese Komposition benutzt erfolgreich die neue Zweihandtechnikspieltechnik und verbreitet sich weithin. Vgl. FN 294, Audiozitat 21.

Im Dezember 1978 beruft das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Chinas die historisch bedeutsame *Dritte Plenartagung des Elften Zentralkomitees* in Beijing ein. Nach dieser Sitzung wiederholt DENG XIAOPING die Notwendigkeit, an der Doppelhundert-Politik – *Lasst hundert Blumen blühen und hundert Schulen des Gedankens* – festzuhalten. Er stellt die Beziehung zwischen Literatur, Kunst und der Bevölkerung in den Mittelpunkt.<sup>48</sup> Nachdem seine ökonomische Reform und die *Politik der offenen Tür* in Kraft getreten sind, präsentiert er ein gänzlich neues Konzept zur Vorstellung von musikalischer Entwicklung, welches mehr und mehr der internationalen Musikszene entspricht. Ein Prozess der Industrialisierung und Urbanisierung setzt sich nun in Gang. Das Zheng als nationales Kulturgut entwickelt sich im neuen Zeitalter weiter.

Als sich die chinesische Gesellschaft im 20. Jahrhundert stark verändert, ändert sich auch die Art und Weise, wie die Zheng-Musik überliefert wird, und zwar nicht nur aufgrund des Wandels der allgemeinen Gesellschaftsstruktur, sondern auch aufgrund des Einflusses, den die dynamischen Entscheidungen einzelner Persönlichkeiten auf den Verlauf der Geschichte haben.

CAO ZHENG ist ein sehr bekannter, in musikalischer Hinsicht hochverdienter chinesischer Zheng-Pädagoge, -Spielender und -Wissenschaftler. Er, der als erster das Zheng in die professionelle Entwicklung bringt, wandelt sich vom „Amateur“ zum „Profi“ und spielt im neuen Bildungssystem eine grundlegend wichtige Rolle. Er leistet bedeutende Beiträge zu Lehre und Aufführung des Zheng sowie zur theoretischen Forschung und Popularisierung des Zheng. Im folgenden Abschnitt dieser Arbeit wird sein Verhalten in verschiedenen Perioden im Kontext der Zeit untersucht, um einen exemplarischen Einblick in Karriere- und Lebenswegentscheidungen zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte des 20. Jahrhunderts und die Auswirkungen auf die Entwicklung des Zheng zu erhalten.

---

<sup>48</sup> Vgl. ZHU Jidong: *Die tiefe Bedeutung von Mao Zedongs „Doppelhundert“-Politik und ihre Bedeutung in der heutigen Zeit*, in: *The Soul of China*, (05) 2020, 20–25.

## 3.2 Cao Zheng

### 3.2.1 Der Zeitraum von 1920–1948

CAO ZHENG (1920–1998) wird im Jahr 1920 in der Provinz *Liaoning* (Nordostchina) geboren. Ursprünglich heißt er *Guo Jiguang*. Die Kaufmannsfamilie betreibt ein Lebensmittelgeschäft und eine Werkstatt namens *Dashengxiang*. Als CAO ZHENG geboren wird, gibt es aufgrund erfolgreicher Geschäftsführung bereits fünf Filialen in der Familie. Der Krieg in den späten 1920er Jahren verursacht soziale Unruhen. Im Jahr 1931 wird *Dashengxiang* geschlossen. CAO ZHENG schließt 1936 die Oberschule ab, als die Lebensumstände seiner Familie es ihm nicht mehr erlauben, seine Ausbildung fortzusetzen. Deswegen schlägt ihm sein Onkel vor, sich der *Daode Xueshe* in Beijing anzuschließen, weil er dort ohne finanzielle Aufwendungen, lediglich durch aktive Mitarbeit im Verein, weiterlernen und sich dort mit den Traditionen beschäftigen kann.<sup>49</sup> Vor diesem Hintergrund kommt CAO ZHENG im Jahr 1936 nach Beijing in die *Daode Xueshe*.

#### 3.2.1.1 Anfänge am Zheng

CAO ZHENG beschäftigt sich in der *Daode Xueshe* zunächst mit traditionellen Studien, darunter auch mit dem Konfuzianismus, denn die *Daode Xueshe* fühlt sich dem Konfuzianismus eng verbunden und fördert die traditionelle Kultur.<sup>50</sup> Dazu belegt er Kurse wie *Lunyu* (Gespräche des Konfuzius), *Mengzi* (Mencius) und das *Shijing* (Buch der Lieder). Durch das Studium traditioneller Klassik legt er sich ein solides literatur- und geschichtswissenschaftliches Fundament zu, von dem seine künftige vertiefte Forschung zur traditionellen Musikkultur profitieren wird, und somit den Grundstein für seinen späteren akademischen Weg. In der *Daode Xueshe* lernt CAO ZHENG den wichtigsten Menschen – LOU SHUHUA – in seinem musikalischen Leben kennen. CAO ZHENG sagt dazu:

*Das Erlernen des Guzheng entspringt einfach meinem Kindheitswunsch, die Fähigkeiten des Spielens eines Musikinstruments zu beherrschen. Ich habe schon immer eine starke Sehnsucht nach Musik gehegt. Später, als ich in Beijing studierte, hatte ich*

---

<sup>49</sup> Vgl. GAO Liang: *Ein Meister der Generation. Ein Tribut an Professor CAO ZHENG, Guzheng-Musikpädagoge*, in: *New Sounds of Music. Journal of Shenyang Conservatory of Music*, (04) 1996, 58.

<sup>50</sup> Siehe hierzu Abschnitt 3.1: *Sozialer Hintergrund*.

*das Glück, Herrn Lou Shuhua, einen Meister des Guzheng, zu treffen. Ich lernte das Guzheng von ihm.*<sup>51</sup>

LOU SHUHUA ist ein aktiver Zheng-Spieler.<sup>52</sup> Als ein Literaten-Musiker übernimmt er die Stücke vom *Qin* und *Jiangnan Sizü* auf der Grundlage des von seinem Lehrer WEI ZIYOU überlieferten *Zhongzhou Gudiao*, um den Lehrinhalt zu bereichern. Ausgehend von den Fingersatzsymbolen und Namen der *Qin Jianzipu* (Notation des Qin) wird die *Gong-Che*-Notation in eine spezielle *Zheng*-Fingersatznotation umgewandelt.<sup>53</sup> Er stellt die Etüdensammlung *21 Shou Guzheng Lianxiu* (21 Guzheng-Etüden) und ein Spielheft *Guzheng Quxuanji* (Guzheng-Stückauswahl) zusammen.<sup>54</sup> Von diesen Lehrmaterialien profitiert CAO ZHENG in seinen frühen Jahren.

Ein repräsentatives Werk von hoher Bedeutung, das CAO ZHENG von LOU SHUHUA erlernt, heißt *Yuzhou Changwan* (Abendlied im Fischerboot). Es ist ein epochales Werk in der Geschichte des chinesischen Zheng und gilt als die früheste komponierte Musik für Zheng.<sup>55</sup> Dieses Werk ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden und verbreitet sich in der *Daode Xueshe*. Die heute gebräuchliche Zheng-Notation ist eine Überarbeitung der von seinem Lehrer LOU SHUHUA überlieferten Notation, die von CAO ZHENG zusammengestellt ist. Während seiner Zeit in der *Daode Xueshe* hat CAO ZHENG bereits einen Schüler: HAN ZHEWU. Es entwickelt sich eine Freundschaft. Im Jahr 1940 verlässt CAO ZHENG die *Daode Xueshe*. Bevor er jedoch Beijing verlässt, finanziert der vermögende HAN noch eine Schallplattenaufnahme von CAO ZHENG, die auf der Vorderseite den Titel *Gaoshan Liushui* (*Hohe Berge Fließende Wasser*) und auf der Rückseite *Yuzhou Changwan* trägt: Die erste Aufnahme in CAO ZHENGs künstlerischem Leben.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> Übersetzt aus dem Chinesischen. CAO ZHENG, *Hingabe an die Kunst des Zheng und die Freude daran* [J], in: *Lernen und Spielen*, (04) 1986, 4–5.

<sup>52</sup> In den 1930er Jahren wurde der Austausch zwischen den Musikvereinen häufig in Form von Konzerten in Großstädten durchgeführt.

<sup>53</sup> In der Vergangenheit gibt es in *Gong-Che*- und *Er-Si*-Notation normalerweise keinen Fingersatz.

<sup>54</sup> GUO Lin: *Herr Cao Zhengs Karriere und Errungenschaften in der Guzheng-Kunst*, in: *People's Music*, (04) 2007, 24.

<sup>55</sup> Auf der Basis einer mündlich tradierten Melodie baut LOU SHUHUA seine *Gong-Che*-Notation auf. Insofern handelt es sich nicht eigentlich um eine Neukomposition, sondern um eine umfangreiche Bearbeitung eines vorhandenen Stücks im Sinne einer Ästhetik, die oberhalb der regionalen Stile angesiedelt ist, gleichwohl aber die Konzepte wie *Yijing* beachtet. Vgl. Abschnitt 2.6.1.3: *Yijing*.

<sup>56</sup> Vgl. DIAO Shanshan: *Cao Zhengs Beitrag zum Aufbau zeitgenössischer chinesischer Guzheng-Lehrmaterialien*, Master Thesis, Chinesisches Konservatorium für Musik, 2015.

In der Zeit von Warlords und sozialen Unruhen<sup>57</sup> ist er bei der ständigen Kultivierung seiner Zheng-Kunst hinsichtlich der Richtung seiner eigenen Entwicklung und Bemühungen noch nicht ganz sicher. CAO ZHENG sagt: *Damals war ich so davon erschöpft, meinen Lebensunterhalt zu verdienen, dass das Zheng im Grunde nutzlos war.*<sup>58</sup> Er kann sich also aus ökonomischen Gründen künstlerisch nicht weiterentwickeln. Nach dem Verlassen der *Daode Xueshe* will er sich – von aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen beeinflusst – der Revolution anschließen, kehrt jedoch aus verschiedenen Gründen frustriert in seine Heimatstadt zurück.

Ende 1943 geht CAO ZHENG nach *Xuzhou*, weil diese gut erhaltene historische Stadt eine anregende Atmosphäre ausstrahlt, weil dort Vereine zur Pflege der Kultur bestehen und weil er dort eine Anstellung als Lehrer an einer allgemeinbildenden Schule findet. *Xuzhou* steht zu dieser Zeit noch unter japanischer Herrschaft. Im Jahr 1945 am Ende des Zweiten Weltkriegs kapituliert Japan aufgrund der weltpolitischen Konstellation bedingungslos. In der Bevölkerung entsteht der irriige Eindruck, den Gegner besiegt zu haben, und es entwickelt sich in der Folge ein Selbstbewusstsein, das nun jedoch die eigene Tradition nicht mehr – wie seit den 1840er Jahren – als minderwertig, sondern als wertvoll betrachtet.

In diesen sehr bewegten Zeiten wird die Definition von *guoyue* (nationale Musik) als Reaktion auf ein nationales Bewusstsein noch intensiver formuliert, was CAO ZHENG eine neue Ebene des Verständnisses für die Richtung seines Lebens und seine Auffassung von Musik und Kunst gibt. In dieser Zeit nimmt CAO ZHENG mit seinem Zheng aktiv an kulturellen und künstlerischen Aktivitäten teil, um musikliebende Menschen zu treffen und um die Zheng-Musik zu verbreiten. CAO ZHENG sagt:

*Xuzhou ist ein Ort, an dem Menschen, die Guoyue zu schätzen wissen, sich dafür interessieren, mit denselben Menschen zusammenzukommen, sobald sie das Guzheng hören.*<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Der zweite chinesisch-japanische Krieg (1937–45) kann als eine Zeit des Warlordismus und der sozialen Unruhe bezeichnet werden.

<sup>58</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. GUO Lin: *Der Einfluss der Xuzhou-Periode auf das künstlerische Schaffen des Guzheng von Cao Zheng*, in: *Musikinstrumente*, (05) 2021, URL: <https://wh.cnki.net/article/detail/YIQI202105014> (07.05.2023).

<sup>59</sup> Idem.

In dieser historischen Periode entdeckt CAO ZHENG sein nationales Bewusstsein für sich selbst und sieht es auch im gesamten sozialen Umfeld allmählich gesteigert und außerdem die Gelegenheit für die Entwicklung des Zheng als Teil der nationalen Musik. Um sein Verständnis der kulturellen Konnotationen des Zheng zu vertiefen, beschäftigt er sich weiter mit dem Zheng.

*Früher, als ich von meinem Lehrer Lou lernte, fragte ich nur nach der [Bedeutung] der Gong-Che [Notation], nicht nach den anderen. Als die anderen Leute mich über das Zheng befragten, war ich sprachlos und bedauerte dies sehr. Also nahm ich die Bibliothek von Xuzhou als Ort des Selbststudiums und sah mir verschiedene Materialien an. [...] Dies hat mir nicht nur die Augen geöffnet, sondern mich auch inspiriert, wissenschaftlich zu forschen und mein Vertrauen in meine [Zheng-] Karriere zu stärken. Der historische Teil der Guzheng-Pu ist eine Kombination aus Wissenschaft und Anwendung im Hier und Jetzt.<sup>60</sup>*

Während dieser Zeit bearbeitet CAO ZHENG die *Guzheng-Pu* (Guzheng-Notation) von LOU SHUHUA neu. Er erweitert und ergänzt sein eigenes Verständnis für das Schreiben der Zheng-Notation auf der Grundlage der Anweisungen seines Lehrers und fügt allen *Gong-Che*-Notationen Zeitlinien hinzu (vgl. Abb. 3.3).

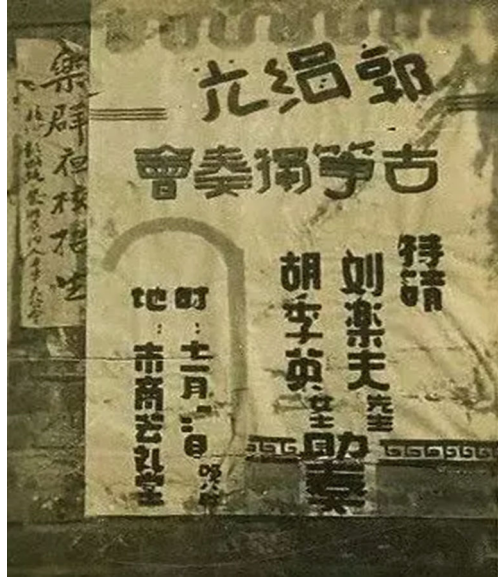
---

<sup>60</sup> Chin.: 曩从娄师游，只问工尺，不及其他，侯因有问箏于我者，则张口结舌无以对，深以为憾焉。于是乎以徐州图书馆为自修学习之所，翻阅资料数种，有明、清《会典》、《太平御览》、《古今图书集成》...等等，不仅大开眼界，而勤从中学术探讨，坚定事业信心亦有所启发也。《古筝谱》中史论部分，即此时此地学用结合者也 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1946 in: DIAO 2015, 6.



Im Jahr 1947, wagt CAO ZHENG das außergewöhnliche Unterfangen, mit diesem Instrument – bisher nur Teil von Ensembles – ein abendfüllendes Konzertprogramm zu gestalten. Dieses Zheng-Solokonzert in *Xuzhou* ist das erste dokumentierte Zheng-Solokonzert in der chinesischen Geschichte (vgl. Abb. 3.4).<sup>62</sup>

**Abb. 3.4** Konzertplakat des ersten Solokonzerts in Xuzhou 1947



Wegen der übergroßen Nachfrage aufgrund des beispiellosen Anlasses dieser Soloaufführung und der geringen Anzahl an Sitzplätzen wird am nächsten Tag sogar eine zusätzliche Aufführung veranstaltet. Der Erfolg dieses Konzerts belegt die ungemein gewachsene Bedeutung und Eigenständigkeit des Zheng hinsichtlich des musikalischen und künstlerischen Werts. Gleichzeitig können daran die deutlich angestiegene Anerkennung und Wertschätzung durch das Publikum abgeschätzt werden.

Mit dem Aufkommen des Konzertformats verändert sich jedoch auch der Status des Volksmusikinterpreten radikal: Vom verachteten Volkskünstler zum professionellen Interpreten. Vor diesem Hintergrund veröffentlicht CAO ZHENG

<sup>62</sup> Vgl. ZHOU Jingjing / ZHU Ping: *Cao Zheng*, in: *Qin Zheng*, (02) 1994, 3.

eine Reihe von Artikeln, in denen er über den Aufbau der Kultur nachdenkt. In dem Artikel *Wort für Musikliebhaber* schreibt er:

*Wer nationale Musik studiert, muss seine eigenen Schwächen anerkennen, Kritik von anderen akzeptieren und seine Stärken und Schwächen nutzen, um sich selbst zu bereichern. Die einzige Chance für die Entwicklung der nationalen Musik besteht darin, sie zu verbessern.*<sup>63</sup>

In diesem Aufsatz wird bereits deutlich, dass er von der verbreiteten Idee der Verbesserung der nationalen Musik beeinflusst ist. Für CAO ZHENG besteht der Weg zur Entwicklung der Zheng-Musik darin, diese in eine zeitgemäße nationale Musik zu verwandeln. In dem Artikel *Tan Zheng* (Über das Zheng sprechen) sagt er:

*Wir müssen die Verantwortung für die Verjüngung übernehmen und den Weg der Popularisierung gehen, um die Mission zu erfüllen, das Guzheng weiterzuführen.*<sup>64</sup>

Dies zeigt, dass er die Entwicklung des Zheng als patriotischer Literat in seiner Verantwortung sieht. Das Zheng ist für ihn nicht mehr nur ein Musikinstrument, sondern vielmehr gemeinsame Kultur einer Nation. Diese steht in engem Zusammenhang mit seinen frühen Studien der traditionellen Kultur an der *Daode Xueshe* und dem Einfluss des turbulenten sozialen Umfelds. Während dieser Zeit gründet CAO ZHENG zusammen mit einigen der berühmtesten Musiker die *Guzheng Association – Xunfeng Zhengshe*, um die Entwicklung des Zheng und seines Repertoires zu fördern.

### 3.2.1.3 Einführung des Zheng an höheren Musikinstitutionen

CAO ZHENGs Bemühungen – wie das Schreiben von Artikeln über das Zheng, das Sammeln von Notation für das Zheng und das Durchführen von Konzerten – verwandeln das Zheng und seine Musik allmählich von einer Kategorie der Volksmusik zu einer der nationalen Musik und führen zu offizieller Anerkennung. Vor diesem Hintergrund wird CAO ZHENG im Jahr 1948 auf Empfehlung

<sup>63</sup> Chin.: 学习国乐的人们，必须承认自己的弱点，接受别人的批评，更要探长辅短，来充实我们的本身才是 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1947, in: GUO Lin 2007, 25.

<sup>64</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. GUO Lin 2007, 25.

von CHENG WUJIA<sup>65</sup> zum Lehrer für Zheng an der Abteilung für Nationalmusik des *Nanjing Guoli Konservatorium* eingeladen. Dies ist die erste Möglichkeit für die Einführung des Zheng an höheren Musikinstitutionen.<sup>66</sup> Obwohl es sich für ihn lediglich um eine recht kurze Tätigkeit an einer höheren Musikinstitution handelt, gewinnt diese jedoch große Bedeutung hinsichtlich der gesellschaftlichen Anerkennung. Sie bereitet auch den Boden für die spätere professionelle Entwicklung des Zheng.

### 3.2.2 Der Zeitraum von 1949–1963

Nach der Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 wird eine neue Kulturpolitik formuliert, die die Richtung für Musiker aufzeigt und ihre Begeisterung, Volksmusik zu spielen, stark mobilisiert. Im diesem Jahr 1949 arbeitet CAO ZHENG als Interpret in einer von der Regierung geförderten Künstlergruppe namens *Wengong Tuan* (kulturelle Arbeitsgruppe). Während dieser Zeit schreibt er ein Zheng-Lehrbuch *Dazhong Zhengpu* (Zheng-Notation für die Bevölkerung). Es ist das erste Zheng-Lehrbuch seit Gründung der Volksrepublik China. In seiner Einleitung nennt er die Hauptmotivation für das *Dazhong Zhengpu*:

*Das Guzheng, ein Instrument, das historisch aus der Folklore stammt, der Bevölkerung im Geiste der Herkunft aus der Bevölkerung und der Hinwendung zur Bevölkerung wiederzugeben.*<sup>67</sup>

Weil das Zheng als aus der Bevölkerung stammend betrachtet wird, wird es auch als geeignet für den Dienst an der Bevölkerung angesehen. Im neuen sozialen

---

<sup>65</sup> Pipa Spieler. Der *Datong Music Club* wurde 1920 in *Shanghai* gegründet und ist ein moderner Musikclub, der sich auf das Erbe traditioneller chinesischer Instrumentalmusik konzentriert. Sein Gründer ist ZHENG KUNWEN.

<sup>66</sup> Die zuerst am Musikinstitut eingeführten Musikinstrumente sind *Qin* und *Pipa*. Später, im Jahr 1922, wird unter dem Einfluss von CAI YUANPEI und XIAO YOUMEI an der Universität Beijing das Musikinstitut gegründet. LIU TIANHUA tritt als Dozent für chinesische Musik ein und unterrichtet *Erhu*. LIU TIANHUAS Vorstellung von chinesischer Musik ist der erste Schritt im Wandel der chinesischen Instrumentalmusik von der Amateurmusik zur Professionalität und wird als Vorbild zur einflussreichsten Denkweise in der Entwicklung des Zheng geführt. Vgl. auch CAO Zheng 1981, 30. Wegen der politischen Umstände verlässt Cao Zheng diese Institution schon nach kurzer Zeit.

<sup>67</sup> Chin.: 让古筝这个历史上就来自于民间的乐器本着从群众中来，到群众中去的精神，重新回到群众中去 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO Zheng: *Eine Sammlung von Einführungen in die Zheng-Musik*, Xi'an: Xi'an Musikkonservatorium, 1982, 8.

Umfeld verändert er sein Denken von dem eines patriotischen Literaten hin zu einer neuen Sichtweise, die sich auf eine von der Regierung vertretene bevölkerungsnahe Kultur stützt. Die Zusammenstellung dieses Zheng-Lehrbuchs ist eine Fortsetzung und Sublimierung des Wissens, das von früheren Generationen von Zheng-Spielern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt.

In gewisser Weise begründet WEI ZIYOU mit seiner Lehre des Zheng an der *Daode Xueshe* in Beijing schon im Jahr 1925 die überregionale Verbreitung der regionalen Schule der Zheng-Musik und leistet Pionierarbeit für das frühe professionelle Ausbildungssystem des Zheng, während seine literarischen Qualitäten als Autor den Grundstein für das theoretische Studium des Zheng legen. Auf der Grundlage der Arbeit von WEI ZIYOU spielen dessen Schüler LOU SHUHUA und LIANG TSAIPING eine weitere bedeutende Rolle bei der Schaffung und Verbreitung des Zheng, die wiederum deren Schüler CAO ZHENG im Geist seiner Vorgänger übernimmt und fortsetzt. Damit ist CAO ZHENG – nach WEI ZIYOU sowie LOU SHUHUA und LIANG TSAIPING – sozusagen Teil der dritten Generation von Zheng-Spielenden, die sich für die Professionalisierung der Zheng-Ausbildung einsetzen: Er lernt nicht mehr als *Minjian Yiren* in der Praxis, sondern von Lehrern an einer Ausbildungsinstitution, und treibt die Ausbildung nicht zuletzt durch das Sammeln von Musikstücken und die Weiterentwicklung der Notation voran.

In der Zusammenfassung der *Dazhong Zhengpu* schreibt CAO ZHENG:

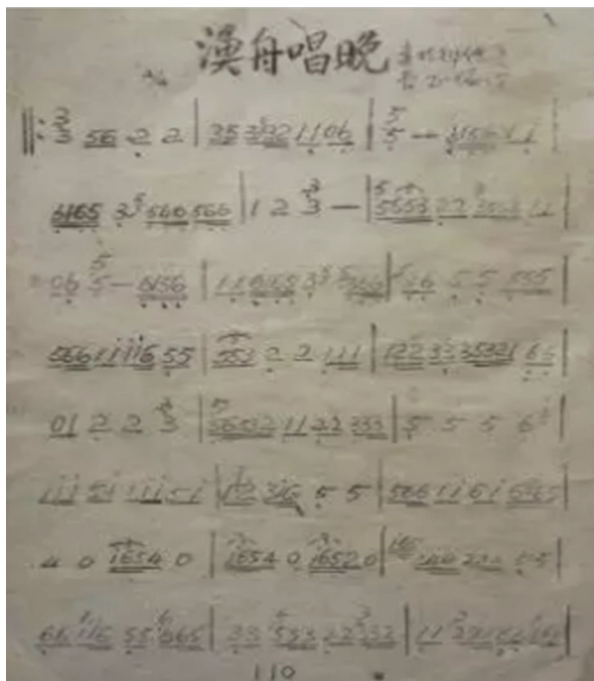
*In dieser Sammlung habe ich nur das ausgewählt, was mir vertraut ist und was ich aus der Zeit vor der Zheng-Musik am Bei-Men (Daode Xueshe) gelernt habe und was ich durch langjährige Unterrichtspraxis verifiziert habe und bei dem ich zu einer definitiven Schlussfolgerung gekommen bin – wovon ich glaube, dass es beim Studium der Volkstraditionen akzeptiert und weitergegeben werden sollte.*<sup>68</sup>

Die Überlieferung der Zheng-Musik ist eine bewusste Entscheidung von CAO ZHENG. Sie wird in Ziffernotation<sup>69</sup> notiert.

<sup>68</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CAO Zheng 1982, 9.

<sup>69</sup> Ziffernotation verwendet die im Westen gebräuchlichen Ziffern zur Angabe der Tonhöhen: 1 (do), 2 (re), 3 (mi), 4 (fa), 5 (so), 6 (la), 7 (ti). Um Oktavunterschiede anzuzeigen, wird – ausgehend von der eingestrichenen Oktave – ein Punkt über oder unter der Note gesetzt. Zum Beispiel ist 1 (do) mit einem Punkt darüber eine Oktave höher als 1 (do) ohne Punkt. Wenn ein Punkt unter einer Note steht, bedeutet dies dementsprechend, dass die Tonhöhe eine Oktave tiefer ist als die Note ohne Punkt. Wenn sie zwei Oktaven höher ist, stehen zwei Punkte über einer Note und umgekehrt. Zur Geschichte der Ziffernotation in China siehe Abschnitt 1.2.2: *Xuetang Yuege* (Schullieder).

Im Vergleich mit *Gong-Che-* und *Er-Si-*Notation werden in der Ziffernotation mehr Spieldetails, einschließlich Fingersätzen und Verzierungen, aufgezeichnet (vgl. Abb. 3.5).<sup>70</sup>



**Abb. 3.5** *Yuzhou Changwan* von LOU SHUHUA, von CAO ZHENG in den *Dazhong Zhengpu* herausgegeben

Grund für die Bevorzugung der Ziffer- vor der Liniennotation ist zum einen zu Beginn der Umstellung die Anbindung an die *Gong-Che-*Notation und zum anderen das musikalische Material, das in der Hauptsache aus einstimmiger Melodik besteht und mithin einen geringen Komplexitätsgrad aufweist. Insofern ist die Intention, auf diese Weise mehr Klarheit und Vereinfachung der Lesbarkeit erzielen zu können.

<sup>70</sup> Die meisten Zheng-Musikstücke, die in der Folklore überliefert sind, gibt es nur *Gong-Che-* und *Er-Si-*Notation. Die beiden Notationen stellen lediglich eine Rahmen-Notation dar.

In gewisser Weise hat sich die ursprüngliche improvisatorische freie Form des Musizierens in eine relativ fest fixierte Form der Notation verwandelt. Das von CAO ZHENG geschriebene *Dazhong Zhengpu* enthält sieben Abschnitte über die grundlegenden Methoden des Zheng-Spiels und das damit verbundene theoretische Grundwissen, darunter *Eine kurze Geschichte des Zheng*, *Warum das Zheng dreizehn Saiten verwendet*, *Der Klang und der Rhythmus des Zheng* und *Der Fingersatz des Zheng*. Im letzten Abschnitt *Der Fingersatz des Zheng* zeigt CAO ZHENG den von ihm erfundenen vereinfachten Fingersatz und erklärt ihn ausführlich. Die Verwendung dieses Fingersatzes beim Spielen des Zheng wird bis in die heutige Zeit fortgeführt.

Im Jahr 1950 kommt CAO ZHENG in den Nordosten an *LuYi*<sup>71</sup> (das heutige *Shenyang*-Konservatorium), stellt den verschiedenen leitenden Personen und Musikern das Zheng in Form eines Konzertes vor und überreicht AN BO, dem damaligen Leiter der Musikabteilung, das von ihm verfasste *Dazhong Zhengpu*. Nach dem Konzert geht er auf eigenen Wunsch als Zheng-Lehrer an dieses *LuYi* und beginnt zum ersten Mal seit Gründung der Volksrepublik China mit der professionellen Zheng-Ausbildung.<sup>72</sup>

Zu dieser Zeit befindet sich die Gesellschaft in einem kulturellen Aufbauprozess. Sein Eintritt in eine professionelle Musikinstitution, das stabile professionelle Unterrichtsumfeld und die hervorragenden Arbeitsbedingungen führen dazu, dass CAO ZHENG nach einer Zeit des Umbruchs wieder mit großer Begeisterung an seinem Instrument arbeitet: Im Alter von 32 Jahren ist er voller Energie, und sein Zheng-Spiel, sein Unterricht und seine theoretischen Forschungen blühen auf.

### 3.2.2.1 Sammlung und Bearbeitung von Zheng-Musik

Als Pionier leitet CAO ZHENG seit den 1950er Jahren eine Reihe von Feldforschungsunternehmungen und Studien zur Zheng-Musik. CAO ZHENG glaubt, dass

*[...] unter unseren nationalen Musikinstrumenten das Zheng so schön sein kann wie die Qin und die Se.*

<sup>71</sup> Die Kunstakademie *Lu Xun* (Kurzbezeichnung: *LuYi*) wird 1938 auf Initiative von MAO ZEDONG und ZHOU ENLAI in *Yan'an* gegründet. Als 1953 die *LuYi* aufgelöst wird, erweitert sie ihre Musikabteilung und wird zur *Dongbei*-Musikhochschule aufgewertet. Anschließend wechselt CAO ZHENG an die *Dongbei*-Musikhochschule. Im Jahr 1958 erfolgt die Umbenennung zum gegenwärtigen Namen: *Shenyang* Konservatorium.

<sup>72</sup> Vgl. GAO Liang 1996, 59.

Lin umschreibt den Fortgang von CAO ZHENG'S Vortrag wie folgt: Während die Qin und die Se, die in der Antike von den Literaten und Gelehrten geliebt worden wären, in Notation überliefert seien, sei das Zheng, das innerhalb der Bevölkerung überliefert worden sei, nicht schriftlich überliefert, und wenn doch, dann seien die Aufzeichnungen sehr knapp. Sie gäben kein vollständiges und genaues Bild der Musik wieder. Daher sei es schwierig, in dem riesigen Gebiet Chinas effektiv zu kommunizieren und [das Zheng] zu verbreiten.<sup>73</sup>

Während der Feldforschung besucht er Zheng-Spieler wie CAO DONGFU aus Henan, GUO YING aus Chaozhou, LUO JIUXIANG aus Hakka und ZHAO YUZHAI aus Shandong, um deren Repertoire und Techniken zu studieren und zu systematisieren. Als Ergebnis sammelt er eine Reihe sehr wertvoller regionaler Zheng-Musiken. Der Mangel an allgemeinverbindlicher Notation führt zu einer breiten Palette von Interpretationen desselben Stücks. In diesem Fall besteht sein Vorgehen bei der Fixierung in einer Notation im Vergleich verschiedener Manuskripte, Versionen und individueller Praktiken unter Hinzuziehung seines eigenen Verständnisses der Zheng-Praxis. Bei der Transkription der Volksmusik behält er so viel wie möglich vom Original bei. In seiner Transkription der Shandong-Musik schreibt CAO ZHENG:

*Die Transkriptionen des „Shandong Qinq“ sind von großem Forschungswert, nicht nur für das Ensemble und das gemeinsame Spiel von Volksinstrumenten, wie zuvor beschrieben, sondern auch für die Notation traditioneller Volksmusik, das Stimmen (je nach Tonart) und die Entwicklung der Volksmusik in Shandong. [...] Die Transkriptionen wurden „so wie sie sind“ kopiert, um die Authentizität zu wahren.<sup>74</sup>*

Unter dem Einfluss des westlichen Modells der Musikausbildung als Standard für das Konservatorium, beginnt CAO ZHENG allmählich, außer der Ziffern- auch die Fünflinien-Notation in seiner Transkription zu verwenden. Der Gebrauch von sowohl Ziffern- als auch Fünflinien-Notation bringt große Vorteile im Unterricht.

<sup>73</sup> Chin.: „在我国民族乐器中，可以和琴瑟并美者，箏也。“ [Zitatende Cao, Fortsetzung Lin] 古代文人士大夫爱的琴、瑟均有传谱，而在劳动人民中传承的箏却没有，即使有，所记也十分简感。不能完整、准确地反映乐曲的全貌。因此在地域广大的中国难以有效地交流和传播。(Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1954; zitiert nach LIN 2017, 62.

<sup>74</sup> Chin.: 《山东琴曲》抄本工尺谱颇具研究价值，除了前面所述对于民间乐器合奏和联奏外，还有记谱法民间传统音乐的曲式，调式和民间音乐在山东地区的发展 ... 转录时为了存真，均一一《照抄云云》。(Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1982, 9–10.

Diese etablieren sich beide als Standard.<sup>75</sup> Im Jahr 1954 veröffentlicht er das erste umfassende und systematische Lehrbuch *Zhengqu Xuanji* (Anthologie der Zheng-Musik).<sup>76</sup> Im Jahr 1957 stellte er das zweite Lehrbuch vor: *Zhengqu Xuanji, Buch 2*. Dieses Lehrbuch enthält Stücke verschiedener Zheng-Schulen. Zur Auswahl der Stücke erklärt er:

*Diese Stücke wurden für meinen Unterricht ausgewählt und dort verwendet. Da es sich um Unterrichtsmaterialien handelt, decken sie ein relativ breites Spektrum an regionalen Schulen ab.*<sup>77</sup>

Die Form der in diesen Sammlungen identifizierten Notation ist das Ergebnis einer bewussten Entscheidung, die sich maßgeblich an der persönlichen Spielweise des Zheng-Spielers orientiert.<sup>78</sup> So schreibt er im Jahr 1958 in seinem dritten Band des *Zhengqu Xuanji*:

*Alle sechzehn Stücke in diesem Buch wurden von Cao Dongfu gelehrt und auf der Grundlage seiner Lehre transkribiert. Um ihre Korrektheit zu bestätigen, habe ich die Aufnahmen des Chinesischen Musikinstituts als Vergleichsmaterial herangezogen.*<sup>79</sup>

Die Sammlung fasst auch die Merkmale der Zheng-Musik aus verschiedenen Regionen, die spieltechnischen Merkmale und Symbole sowie die Spielgewohnheiten der Kunstschaffenden zusammen, was eine wichtige Rolle bei der systematischen Förderung der professionellen Entwicklung des Zheng darstellt. In Jahrzehnten ununterbrochener Bemühungen sammelt, organisiert und stellt CAO ZHENG einen Großteil des repräsentativen Repertoires des Zheng aus verschiedenen lokalen Musikgenres zusammen. Die von ihm kompilierte regionale Zheng-Musik ist heute als traditionelle Zheng-Musik bekannt und inzwischen weit verbreitet.

---

<sup>75</sup> Seit den 1950er Jahren sind die Ziffern- und Fünflinien-Notation die vorgeschriebene Form der Musik für den Unterricht. Selbstredend bedeutet diese Bevorzugung ein Vernachlässigen der traditionellen *Gong-Che*-Notation, die zwar noch beherrscht werden muss, aber nicht mehr aktiv in Gebrauch ist. Vgl. WANG Yaohua: *Chinesische traditionelle Musikpartitur*, Fujian Education Press, 2006, 647–671.

<sup>76</sup> Vgl. CAO 1982, 13.

<sup>77</sup> CAO 1957, zitiert in: CAO 1982, 21 (Übersetzung aus dem Chinesischen).

<sup>78</sup> Dies ist eine gute Erklärung dafür, warum die Vertreter eines jeden *Liupai* (Schule) eine wichtige Rolle bei deren Entstehung spielen. Siehe hierzu Abschnitt 2.5: *Regionale Schulen*.

<sup>79</sup> CAO 1958, zitiert in: CAO 1982, 23 (Übersetzung aus dem Chinesischen).

### 3.2.2.2 Konstruktion des Shaanxi-Zheng

Im Jahr 1956 wird in der Provinz *Shaanxi* das *Xi'an*-Konservatorium gegründet. Zu dieser Zeit gibt es noch keinen Zheng-Lehrer in der Gegend. So wird ZHOU YANJIA, der übrigens ursprünglich *Erhu* erlernt hat,<sup>80</sup> an das *Shenyang*-Konservatorium geschickt, um bei CAO ZHENG das Zheng zu studieren. Nach einem Jahr Studium kehrt ZHOU YANJIA an das *Xi'an*-Konservatorium zurück. CAO ZHENG wird seinerseits nun eingeladen, für ein Jahr am *Xi'an*-Konservatorium zu unterrichten, um die Zheng-Disziplin hier aufzubauen.

Obwohl das Zheng an Konservatorien und Kunsthochschulen Einzug hält, wollen es in ganz China zunächst nur wenige Menschen lernen. 1955 tritt YIN QIYING (\*1933) zum Erlernen des Zheng bei CAO ZHENG in die *Dongbei-Musikhochschule* (Shenyang) ein und ist der erste Student in China, der eine *Musikhochschule* mit dem Hauptfach Zheng besucht. In den späten 1950er Jahren folgen viele Studenten dem an junge Menschen gerichteten Aufruf der Regierung, Volksmusik zu lernen. So wechseln mehrere Klavierstudenten des *Shanghai*-Konservatoriums, darunter die Studentinnen XIANG SIHUA und FAN SHANGE, als Reaktion auf die Kulturpolitik zur Entwicklung nationaler chinesischer Musik zum Fach Zheng. Dies bezieht sich auch auf Lehrende wie beispielsweise den oben genannten ZHOU YANJIA.

Das Zheng ist in den historischen Aufzeichnungen im Gebiet des *Qin* (Shaanxi) verortet. Während die Zheng-Schulen wie *Chaozhou*-, *Hakka*-, *Henan*- und *Shandong*-Zheng in den professionellen Institutionen rasch wiederzubeleben sind, scheint jedoch die Zheng-Musik in *Shaanxi* im Niedergang begriffen. Angesicht dieses Phänomens schlägt CAO ZHENG seinem Schüler ZHOU YANJIA die akademische Idee der *Rückkehr des Qin Zheng nach Qin* vor. CAO ZHENG gibt folgende Ratschläge zur Wiederbelebung des *Shaanxi*-Zheng:

*Die Nachahmung der Gesangsstimme ist ein Weg, um Instrumentalmusik zu entwickeln, aber man kann auch sagen, dass die Nachahmung der Gesangsstimme eine Grundlage für neue Kompositionen ist.*<sup>81</sup>

<sup>80</sup> Vgl. SHENG Yang: *Sohn der drei Qin-Länder. Zhou Yanjia* [J], in: *Chinese Music*, (04) 2014, 187–188.

<sup>81</sup> Chin.: 模仿唱腔是发展器乐演奏的一种方法, 当然还可以说模拟唱腔是推陈出新从事创作的一种根据 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO Zheng 1982, 31.

Unter seiner Fürsprache beginnt ZHOU YANJIA die Wiederbelebung des *Shaanxi-Zheng* durch die Übertragung von Volksmusikmelodien zu etablieren. Das heißt, dass er sich bei der Komposition an den Hörerwartungen der lokalen Bevölkerung orientiert, um somit auf der Grundlage von Volksmusik aus dem *Qin*-Gebiet etwas Neues zu schaffen. ZHOU YANJIA fängt an, Zheng-Musik anhand von *Shaanxi-Mihu*<sup>82</sup> zu komponieren. Im Jahr 1960 stellt ZHOU YANJIA eine Sammlung von *Guzheng Mihu Quji* zusammen. Dies kann als wichtiger Schritt bei der Wiederbelebung des *Shaanxi-Zheng* angesehen werden. Das *Shaanxi-Zheng* entwickelt sich bis in die Gegenwart zu einer wichtigen Zheng-Schule.<sup>83</sup>

### 3.2.2.3 Innovation in der Zheng-Spieltechnik

Im Jahr 1958 veröffentlicht CAO ZHENG *Guzheng Tanzou Jifa* (Guzheng-Spielmethode). Es ist der erste Entwurf von Spieltechnikensymbolen für das Zheng.<sup>84</sup> Diese Publikation enthält Diskussionen über die Geschichte, den Aufbau und die grundlegenden Spieltechniken des Zheng. In der Folge veröffentlicht er einen wichtigen Artikel: *Sprechen über die Spieltechnik des Zheng und ihre Innovation*. In diesem Aufsatz zeigt er zunächst die Grenzen der traditionellen Zheng-Spieltechniken auf:

*Historisch gesehen ist die Verwendung des Daumens, des Zeigefingers und des Mittelfingers für das Zhengspiel von großem Wert und großer Bedeutung, da sie die glorreiche Aufgabe, traditionelle Musik zu spielen, erfolgreich erfüllt hat. [...] Aus entwicklungstechnischer Sicht ist die traditionelle Methode des Zhengspiels jedoch durch die Verwendung von nur drei Fingern begrenzt, was die Entwicklung der Technik auf das Spielen traditioneller Stücke mit einer einzigen Melodie beschränkt hat, anstatt die harmonischen Bedingungen des Instruments voll auszunutzen, um komplexe Akkorde zu spielen und eine breite Palette von Techniken auszuführen.*<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> *Mihu* ist eine Art Drama, das aus dem narrativen Genre *Mihu* stammt, das in den Landkreisen *Mi* und *Hu* in *Shaanxi* beheimatet ist. Historisch gesehen wird das Zheng als Begleitung für die *Shaanxi-Mihu* verwendet.

<sup>83</sup> Siehe hierzu Abschnitt 2.5.1.3: *Shaanxi-Zheng*. Weitere Informationen zur Wiederbelebung des *Qin-Zheng* siehe auch: SUN 2015, 93–133.

<sup>84</sup> Vgl. WANG Yingrui 2012, 70.

<sup>85</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CAO ZHENG. *Die Spieltechnik der Zheng und ihre Innovation* [J], in: *Musikforschung*, (06) 1958, 80–81.

Als Begründer der Entwicklung der Zheng-Musik im akademischen Umfeld setzt er sich für Innovationen bei den traditionellen Aufführungstechniken der Zheng-Musik ein:

*Natürlich sollten wir nicht am alten System festhalten und denken, dass die Drei-Finger-Methode die einzige Möglichkeit ist, Zheng zu spielen. Auch wenn wir eine tief verwurzelte Gewohnheit und Kultivierung traditioneller Spielmethoden haben, müssen wir uns dennoch bemühen, uns an die Erfordernisse der objektiven Realität anzupassen, um dieses wertvolle Erbe zu bewahren und zu fördern.<sup>86</sup>*

Mit der Gründung der modernen Konservatorien hat sich dem Zheng eine neue Tür geöffnet. Auf dieser Grundlage wird von an Konservatorien tätigen Musizierenden ein großes neues Zheng-Repertoire geschaffen, das Aspekte der westlichen klassischen Musik mit traditionellem Material kombiniert. Ein Großteil des Solorepertoires stammt aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Verwendung westlicher Kompositionsmethoden dient der Entwicklung der zeitgenössischen Zheng-Komposition und hat zugleich sozioökonomischen Einfluss auf die musikalische Entwicklung und die Rolle der Komponierenden. Unter dem Einfluss westlicher Kompositionstechniken wird neukomponierte Zheng-Musik komplexer und erfordert eine größere Vielfalt an harmonischen Effekten, was Zheng-Spielende dazu veranlasst, ihre Spieltechniken zu ändern, um den Anforderungen gerecht zu werden.

Aus diesen Gründen hat CAO ZHENG den Gebrauch der linken wie auch der rechten Hand sowie den Fingersatz der einzelnen Finger beim Zheng-Spiel überarbeitet. Zur Notwendigkeit einer technischen Reform macht er die folgenden drei Punkte geltend:<sup>87</sup>

- I. Die traditionelle Zheng-Technik kann den Anforderungen des Orchesters nicht gerecht werden.<sup>88</sup>
- II. Wenn Komponisten neue Zheng-Stücke schaffen, besteht manchmal die Notwendigkeit, über den traditionellen technischen Bereich hinaus zu spielen.
- III. Die Verbesserung des professionellen Niveaus der Zheng-Spielenden und die objektiven Erfordernisse – zum Beispiel *Qing Feng Nian*<sup>89</sup> (*Das Jahr des*

<sup>86</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CAO ZHENG, 1958, 80–81.

<sup>87</sup> Vgl. CAO 1958, 80.

<sup>88</sup> Dazu tragen die pentatonische Stimmung und die auf drei Finger begrenzte alte Spieltechnik bei.

<sup>89</sup> Die Besonderheit dieses Stücks ist neben der traditionellen Spieltechnik die Verwendung beider Hände, um abwechselnd Doppelnoten und Akkorde zu spielen. Es spiegelt somit seine

*Überflusses feiern*) von ZHAO YUZHAI – zeigen, dass die Zheng-Spieltechnik nicht nur reformbedürftig ist, sondern auch gute Voraussetzungen für eine Reform hat.

Ausgehend von diesen Voraussetzungen schlägt er einen konstruktiven Reformansatz vor. Er weist darauf hin, dass die rechte Hand anstelle der traditionellen drei Finger zusätzlich den Ringfinger und den kleinen Finger verwenden solle, um die Ausdruckskraft des Zheng zu erhöhen. Die linke Hand hingegen solle auch versuchen, die Saiten zu zupfen, um den harmonischen Effekt zu verstärken.<sup>90</sup> In der zeitgenössischen Zheng-Musik haben sich seine innovativen Ideen sowohl in der modernen als auch in der traditionellen Zheng-Musik deutlich niedergeschlagen. Diese Neuerungen in der Spieltechnik eröffnen Neukompositionen für das Zheng bislang ungeahnte Möglichkeiten.

#### 3.2.2.4 Standardisierung des Zheng-Lehrmaterials

In der Zeit von 1957 bis 1959 wird CAO ZHENG vom Xi'an- und Shanghai-Konservatorium sowie von der Kunstakademie Nanjing eingeladen, den Aufbau der jeweiligen Zheng-Disziplin zu unterstützen. Angesichts der Tatsache, dass *Minjian Yiren* überhaupt erst Zheng-Musik ins Konservatorium gebracht haben, herrscht jedoch Mangel an professionellem Wissen über Musiktheorie, da diese sich ausschließlich auf die traditionelle Methode der *Kouchuan Xinshou* verlassen.

Die Notation – *Gong-Che*- oder *Er-Si*-Notation – wird, soweit überhaupt verschriftet, weitestgehend von Hand geschrieben. Diese Handschriften weisen teils große Uneinheitlichkeit auf, weil noch keine Standardisierung erfolgt ist. Insofern eignen sich diese nur eingeschränkt zum systematischen Ordnen von Zheng-Musik. Diese beim Sammeln des Musikmaterials aufgetretene Schwierigkeit wird schließlich zum Anlass für das Erstellen von Lehrbüchern für das Zheng genommen. So sagt CAO DONGFU:

*[...] Ich übernahm die Aufgabe, das Zheng zu lehren, was ich kaum konnte, und bearbeitete einmal das Volksmusikstück „Meng Jiang Nu“ aus Henan mit einer einfachen Begleitung. Im Jahr 1954 half mir Genosse Cao Zheng bei der Zusammenstellung von Lehrmaterial, das mir half, viele Schwierigkeiten zu überwinden, indem er mir in der*

---

Forderung nach ausdrucksstärkeren Instrumenten wider. Die Verbesserung der Aufführungstechnik gibt dem Zheng mehr Ausdrucksraum. In der Folge erscheint eine große Anzahl von Zheng-Stücken, die zweihändiges Spiel einsetzen und die entsprechenden Fähigkeiten der Zheng-Spieler nutzen. Vgl. Notenbeispiel in Abschn. 3.1.5.

<sup>90</sup> Vgl. CAO 1958, 72–81.

*ersten Jahreshälfte die grundlegende Spielmethode beibrachte und dann die Stücke nacheinander unterrichtete.*<sup>91</sup>

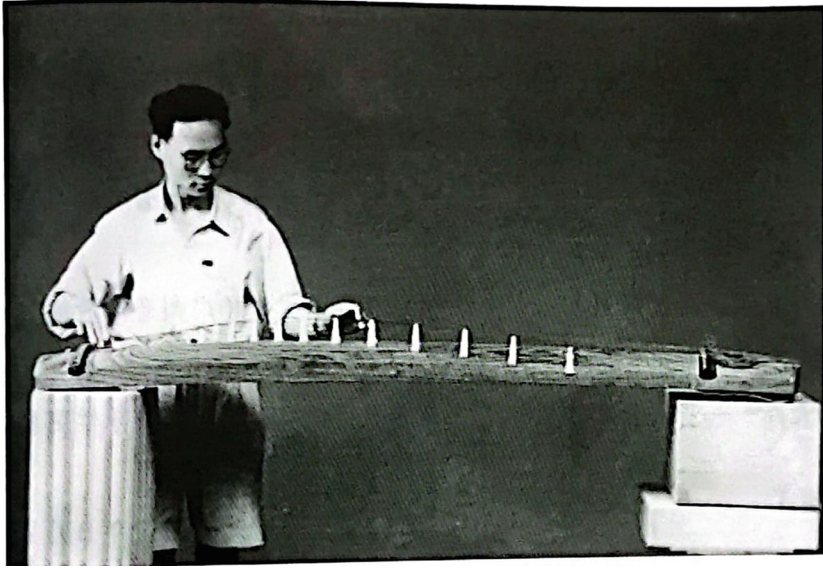
CAO ZHENG nutzt also seine umfangreiche Lehrerfahrung, um *Minjian Yiren* zu helfen und den Kursinhalt zu systematisieren, indem er das selbstverfasste Lehrbuch für das Zheng einsetzt. Noch sind die verschiedenen Institutionen relativ isoliert voneinander. Noch gibt es keine einheitlichen Unterrichtsmaterialien. Noch tauchen viel zu häufig unterschiedliche Fingersätze bei ein und demselben Stück auf. Im Vergleich zu europäischen Instrumenten wie dem Klavier wird das Zheng also noch als eher unsystematische Disziplin, als nicht in das System der Konservatoriums-Instrumentalpädagogik passend und dafür wenig geeignet angesehen.

Aufgrund des offensichtlichen Bedarfs an systematischen Unterrichtsmaterialien und technischen Symbolen des Zheng an Konservatorien verfasst CAO ZHENG im Jahr 1959 einen Vorschlag für eine Tagung über das Lehrmaterial, der vom Konservatorium an das Kulturministerium weitergeleitet wird.<sup>92</sup> Beeinflusst durch westliche Bildungskonzepte und -systeme und eine professionelle Musikausbildung, verfolgt die chinesische Musikausbildung wissenschaftliche und systematische Lehrmethoden, einschließlich der Systematisierung der Notation, des Lehrplans und der Aufführungstechniken. Im Jahr 1961 leitet CAO ZHENG dann die von ihm initiierte *Nationale Konferenz über Zheng-Lehrmaterialien in Xi'an* (vgl. Abb. 3.6).

---

<sup>91</sup> Chin.: [...] 我担当了弹箏教学, 是勉强胜任的, 曾经采用了简单的伴奏形式改编了河南民歌《孟姜女》。五三(应为1954年)年曹正同志帮助我整理了一套教材, 给我解决了很多很大困难, 前半年教基础奏法, 以后陆续教授曲子 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO Dongfu 1956, zitiert nach: LIN 2017, 78.

<sup>92</sup> Vgl. GAO 1996, 59–60.



**Abb. 3.6** CAO ZHENG während des „Nationalen Symposiums zur Herausgabe von Guzheng-Lehrbüchern“

Es ist die erste und ungemein wichtige Konferenz über Zheng-Lehrmaterialien in der Geschichte Chinas, die einen überaus starken Impetus auf die weitere systematische Entwicklung des Zheng und seiner Pädagogik ausüben wird. Im Mittelpunkt der Konferenz stehen die Erörterung der Auswahl von Lehrmaterial für das Zheng am Konservatorium und die Vereinbarung eines umfassenderen und einheitlichen Repertoires sowie der Austausch von Erfahrungen und akademischen Forschungsergebnissen über die Auswahl von Lehrmaterial und die Vermittlung der instrumentalen Spielfähigkeiten. An dieser Veranstaltung nehmen dreizehn Experten von neun Konservatorien und Kunsthochschulen aus ganz China teil. Die Ergebnisse dieser Konferenz lassen sich in drei Aspekte zusammenfassen.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. auch: CHINESE NATIONAL ORCHESTRAL SOCIETY (Hg.): *Die wichtigsten zeitgenössischen Zheng-Ereignisse und -Aktivitäten im chinesischen Musikkanon – Guzheng-Band. Eine Abhandlung*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, 674–681, hier: 674.

- I. Entwicklung von Unterrichtsmethoden: Förderung und Unterstützung des Lehr- und Lernaustauschs zwischen Lehrern und Schülern verschiedener Zheng-Schulen durch zeitlich befristeten Austausch der Lehrkräfte und der Studierenden.
- II. Auswahl von Unterrichtsmaterialien: 240 Stücke werden als Unterrichtsmaterialien ausgewählt, je nach Komplexität in Bezug auf Struktur und Länge in drei Stufen – Grund-, Mittel- und Oberstufe – unterteilt, in drei Bänden zusammengestellt, veröffentlicht und landesweit beworben.
- III. Entwicklung eines einheitlichen Verschriftungssystems: Ein einheitliches System von Symbolen der Zheng-Spieltechnik wird generiert, einschließlich zweiundzwanzig Typen für die rechte Hand und neun Typen für die linke Hand.<sup>94</sup>

Die Standardisierung von Zheng-Lehrmaterial zeigt dem Forum den allgemeinen Stand der Entwicklung des Zheng und legt den Grundstein für die Weiterentwicklung, die Verbreitung, den Austausch und die Innovation des Zheng. Zheng-Musik wird in eine Ziffern- oder Fünflinien-Notation mit detaillierten und relativ einheitlichen Symbolen und Fingersätzen übertragen.<sup>95</sup> Die detaillierte Notation beschleunigt den Lehr- und Lernprozess, so dass dieser weniger von der mündlichen Übermittlung als vielmehr vom Lesen der Notation abhängt. Verschiedene Zheng-Schulen werden auf dieser Konferenz nun von allen Teilnehmenden formell anerkannt. Die Zheng-Musik, die von regionaler Volksmusik abgeleitet ist oder auf ihr basiert, wird zur traditionellen Musik gezählt. Einzelne repräsentative Solostücke aus verschiedenen Zheng-Schulen – also aus unterschiedlichen Regionen, die zuvor voneinander relativ isoliert waren – können nun besser gefördert werden.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Die Spieltechnik entwickelt sich kontinuierlich weiter. So existieren nach der Jahrtausendwende deutlich mehr Techniken und Symbole. Die Zahl der neuen Techniken ist von den 31 Fingersymbolen, die auf der Zheng-Lehrbuchkonferenz 1961 standardisiert wurden, auf 94 im Jahr 2000 gestiegen und hat sich somit verdreifacht. Vgl. auch: QIU Dacheng: *Ein Leitfadens für die Kunst des Zheng*, Beijing: Hua Le Publishing House, 2000.

<sup>95</sup> Traditionelle Notation wie *Gong-Che*- und *Er-Si*-Notationssysteme werden oft als „unvollständig“ angesehen, weil sie nicht genau aufzeichnen, was erklingt. Diese Systeme gelten daher bereits zu Beginn als ungeeignet für den Unterricht an Konservatorien, während möglichst vollständig notierte traditionelle Repertoires gefragt sind.

<sup>96</sup> Trotz – oder gerade wegen – starker Unterschiede der regionalen Stile, wird im Zuge der Akademisierung die Einteilung der *Liupai* entwickelt. Die Entstehung der *Liupai* kann insofern eher als eine Anerkennung und Systematisierung der regionalen Schulen zu sehen sein. Mehr hierzu in Abschnitt 2.5: *Regionale Schulen*.

Die veränderten Konservatorien forcieren auch den Trend zur Professionalisierung der Zheng-Musik. Es entsteht ein modernes System der Musikerziehung und der beruflichen Musikausbildung.<sup>97</sup> Zwischen Zheng-Schule und persönlichem Erbe, zwischen regionalem musikalischem Vokabular und professionellen Normen erscheint das Zheng im Konzertsaal in Standardform, in der pädagogischen Notation. Es wird in Übereinstimmung mit der Notation und der mündlichen Tradition unterrichtet und bildet die Norm der Professionalität. Das Zheng schlägt auf diese Weise allmählich den Weg von der mündlichen Überlieferung in der Bevölkerung hin zu Spezialisierung, akademischer Systematisierung und Standardisierung ein.

### 3.2.3 Der Zeitraum von 1964–1998

Mit der Gründung des *Zhongguo Yinyue Xueyuan* (Chinesisches Konservatorium) im Jahr 1964 zieht CAO ZHENG nach Beijing, um dort das Fach Zheng als Instrumental-Disziplin aufzubauen. Doch die Kulturrevolution (1966–1976) bringt alle musikalischen Aktivitäten zum Erliegen und CAO ZHENG muss seine Forschungen zum Zheng und letztlich seine gesamte Arbeit aus politischen Gründen bis zur Wiederherstellung der Hochschulbildung durch den Staat nach deren Ende unterbrechen.

Seit 1977 unterrichtet CAO ZHENG am *Zhongyang Yinyue Xueyuan* (Zentrales Konservatorium für Musik). Im Jahr 1979 wird er zum außerordentlichen Professor am Zentralen Konservatorium befördert. Seitdem ist CAO ZHENG der erste Masterstudiums-Lehrer auf dem Gebiet des Zheng in China. Während dieser Zeit bildet er QIU DACHENG aus, den ersten Zheng-Masterstudenten in China, sowie nacheinander eine Gruppe von Masterstudierenden wie LIN LING (\*1963)<sup>98</sup>, LI MENG (\*1959)<sup>99</sup> und ZHOU WANG (\*1961)<sup>100</sup>. Sie alle spielen eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des heutigen Zheng hinsichtlich der Spieltechnik, der Instrumentalpädagogik und der Komposition. Im Jahr 1980 wechselt CAO ZHENG ans *Chinesische Konservatorium* zurück und wird im Jahr 1981 zum ordentlichen Professor ernannt. In dieser Reihe von Statuswechseln findet sich auch ein Beleg

<sup>97</sup> Siehe hierzu auch: JONES 1995, 62–63. LAU 2008, 35.

<sup>98</sup> LIN LING, Zheng-SpielerIn, Professorin für Zheng in der Abteilung für chinesische Musik des Chinesischen Konservatoriums Leiter des Projekts „*Cao Zheng Guzheng Art Research*“ des Chinesischen Konservatoriums.

<sup>99</sup> Zheng-SpielerIn, Professorin für Zheng im Zentralen Konservatorium.

<sup>100</sup> Zheng-SpielerIn, Professorin für Zheng im Zentralen Konservatorium.

für CAO ZHENG steigenden sozialen Status und Einfluss. CAO widmet den Rest seines Lebens der Entwicklung der nationalen Kultur. So schreibt er im Jahr 1976 rückblickend auf das zehn Jahre zurückliegende Ereignis:

*Für die Musikwoche war es ein großer Rückblick auf die literarischen Reihen der letzten 17 Jahre. Was ich nie vergessen werde, ist, dass der verehrte Leiter und Mentor uns Literaturschaffende aus dem ganzen Lande am letzten Tag der Konferenz in der Huairan-Halle in Zhongnanhai empfing und sich mit uns auf dem Rasen fotografieren ließ. Dies war der glücklichste Moment in der ersten Hälfte meines Lebens. Er hat wesentlich dazu beigetragen, meine Weltanschauung zu verändern und einige Probleme rechtzeitig anzugehen. Ich habe mich oft gefragt, welche Tugend und welchen Beitrag ich leisten könne, um von dem großen Führer, dem Vorsitzenden Mao [Zedong], empfangen zu werden. Wie viele Menschen in dem großen China mit seinen 700 Millionen Einwohnern hätten damals vom Vorsitzenden empfangen werden können? Heute sind zwanzig Jahre vergangen und der große Führer, der Vorsitzende Mao, ist verstorben. Ich bin auch alt geworden. Mein Wissen wurde mir von der Partei und dem Volk gegeben, wie kann es „privat“ werden?<sup>101</sup>*

In dieser geringfügig erscheinenden Geste des gemeinsamen Ablichtens eines Staatspräsidenten und eines sich für eine bestimmte Musik engagierenden Bürgers zeigt sich die wachsende Anerkennung des Zheng von höchster Stelle. Auf der anderen Seite gibt dieses besondere Zusammentreffen CAO ZHENG den Impuls, sich noch intensiver für die Zheng-Musik einzusetzen. Daraufhin konzentriert sich CAO ZHENG mit voller Energie auf die Erforschung und Popularisierung des Zheng.

### 3.2.3.1 Akademische Leistungen

Im Jahr 1981 veröffentlicht CAO ZHENG zwei aufeinander folgende Artikel in der Zeitschrift *Chinese Music*, die für das Studium der historischen Entwicklung des Zheng sehr wichtig sind: *Eine Diskussion der Geschichte des Guzheng*<sup>102</sup> sowie *Das Guzheng in literarischen und künstlerischen Werken im Laufe der*

<sup>101</sup> Chin.: 对于音乐周来说,是十七年当中的一个重大的文艺事业队伍的检阅。我终生难忘的 是大会结束之日,敬重的领袖和导师,在中南海怀仁堂接见了我们这些来自各地的文艺工作者,并且在草坪上和我们照了相。这在我的前半生中是最为幸福的时刻,它使我改造世界观和对待一些问题在紧要关头都是重大的力量。我常常问问我何德能,有何贡献,能够受到伟大领袖毛主席的接见?在当时所有七亿人民的伟大中国,能有多少人受到主席的接见呢?今天整整二十年过去了,敬重的伟大领袖毛主席与世长辞了,我也马齿徒增,将走进“花甲”的年迈,还能够给党给人民做些工作,为什么不把我的一切献给党献给人民呢?我的知识是党和 人民给的,岂能变为“私有”? (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1976; zitiert in: LIN 2017, 80.

<sup>102</sup> CAO Zheng 1981 (a).

*Jahrhunderte*.<sup>103</sup> Erwähnenswert ist der Aufsatz *Eine Diskussion der Geschichte des Guzheng* auch deshalb, weil zwei Jahre später von YOHANA KNOBLOCH eine Übersetzung ins Englische in der Fachzeitschrift *Asian Music* veröffentlicht wird.<sup>104</sup> Damit ist darin also eines der frühesten und umfassendsten, international zugänglichen Dokumente über die Geschichte und Weiterentwicklung des Zheng zu sehen.

Der Artikel *Das Guzheng in literarischen und künstlerischen Werken im Laufe der Jahrhunderte* analysiert detailliert den Klang, die Spieltechniken, die musikalischen Strukturen, die musikalischen Konnotationen und sogar die Materialien und Formen, die zur Herstellung des Zheng in dessen Geschichte verwendet werden, wie dies in der Literatur und in bildnerischen Kunstwerken von der *Han*-, *Tang*- und *Song*-Dynastie bis zur *Yuan*-, *Ming*- und *Qing*-Dynastie aufgezeichnet und dargestellt ist. Dieses Forschungsergebnis entdeckt das historische Erbe, die Entwicklung und den Werdegang des chinesischen Zheng und gibt sehr wertvolle Informationen für das Studium der Geschichte des Zheng. Hier wird mithin ein neues Studienfeld für spätere Forschende eröffnet.<sup>105</sup>

Seine Forschungen beschränken sich jedoch nicht nur auf die historische Perspektive. Im Jahr 1981 veröffentlicht CAO ZHENG ein wissenschaftliches Werk *Eine kurze Einführung in die Guzheng-Reform*.<sup>106</sup> Darin weist er auf zwei wesentliche Veränderungen in der Form des Instruments hin: Die erste besteht darin, das Volumen des Korpus durch Verlängerung und Erhöhung zu vergrößern, die zweite darin, die Wölbung der Decke zu erhöhen. Die Reform der Zheng-Saiten führt nach Seiden-, Kupfer- und Stahlsaiten in den späten 1950er und 1960er Jahren schließlich zur Verwendung von Nylonsaiten.<sup>107</sup> Der Artikel erläutert nicht nur die historischen Veränderungen des Zheng, sondern auch die verschiedenen reformierten und innovativen Erscheinungsformen des Zheng. Darüber hinaus kommentiert er die Reform der Gestalt des Zheng-Korpus durch verschiedene

---

<sup>103</sup> CAO Zheng 1981 (b).

<sup>104</sup> CAO Zheng / KNOBLOCH, Yohana 1983, 1–16.

<sup>105</sup> Vgl. XIE Xiaobin / YAO Pinwen: *Literatur und Geschichte des Guzheng*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2015. In diesem Buch beschreiben XIE XIAOBIN und YAO PINWEN die Geschichte des Zheng auf Basis der Analyse von literarischen Aufzeichnungen, die sich auf das Zheng beziehen. In poetischen und fiktionalen Texten werden die Geschichten berühmter Instrumente, Künstler und Lieder des Zheng erzählt. Es werden sowohl eine Auswahl historischer Dokumente zum Zheng wie auch eine Auswahl literarischer Werke darüber vorgestellt. Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Zheng wird also aus der klassischen chinesischen Literatur konstruiert.

<sup>106</sup> CAO Zheng: *Eine kurze Einführung in die Guzheng-Reform*, in: *Musikinstrumente*, 1981.

<sup>107</sup> Vgl. LIN 2017, 187–191.

Instrumentenmanufakturen.<sup>108</sup> Dieser Artikel ist nach wie vor als ein wichtiges Dokument zu Reform und Entwicklung des Zheng zu bezeichnen.

Mit der Stabilisierung der chinesischen Gesellschaft in den späten 1980er Jahren und dem raschen wirtschaftlichen Aufschwung führt CAO ZHENG neben seinen akademischen Forschungen eine Reihe von sozialen Aktivitäten auf dem Zheng durch.

Im Jahr 1980 gründet CAO ZHENG mit Unterstützung der *Chinese Musicians' Association* die *Beijing Guzheng Research Association*. Die Gründung dieses Vereins dient nicht nur der Vertiefung der Kontakte zwischen den Zheng-Spielenden durch das Schaffen einer Plattform für die Kommunikation und die Durchführung einer Reihe von Großveranstaltungen, sondern sie dient auch dem Ziel der Verbreitung des Zheng und seiner Musik, dem sich zusätzlich weitere Initiativen zur Förderung des Zheng widmen. CAO ZHENG schreibt zum 8. Jahrestag der *Beijing Guzheng Research Association* im Jahr 1988 in Lins Paraphrasierung: Seit ihrer Gründung im Jahr 1980 habe die *Beijing Guzheng Research Association* eine Menge erreicht. Besonders stolz sei sie auf die Tatsache, dass sie in Zusammenarbeit mit einschlägigen Institutionen im Jahr 1986 in *Yangzhou* die erste Chinesische Zheng-Konferenz für akademischen Austausch veranstaltet habe, die in China ein noch nie dagewesenes Ausmaß und eine hohe Qualität aufgewiesen und die Entwicklung des Guzheng von einem Solospiel zum harmonischen Klang von hundert Zheng gefördert habe. In vielen Schulen und Kindergärten seien Amateur-Guzheng-Kurse abgehalten worden, und aus einem Wettbewerb, an dem früher nur wenige teilgenommen hätten, sei ein landesweiter Wettbewerb für Kinder und Jugendliche geworden. Die Produktion und der Verkauf von Guzheng in Musikinstrumentenmanufakturen sei in verschiedenen Orten aufgeblüht wie ein Frühling. Guzheng-Kunstgruppen und Publikationen in verschiedenen Orten seien in unterschiedlichem Maße entwickelt worden.<sup>109</sup>

Die oben genannte akademische Zheng-Austauschkonferenz im Jahr 1986 und die Eröffnung von Zheng-Kursen für Kinder, die beide von CAO ZHENG erwähnt werden, spielen eine wichtige Rolle für die systematische Popularisierung des Zheng.

---

<sup>108</sup> Neben der weltbekannten Marke *Dunhuang* aus *Shanghai* gibt es noch zahlreiche weitere Hersteller, insbesondere in *Yangzhou*.

<sup>109</sup> Cao Zheng 1988; vgl. LIN 2017, 270–271.

### 3.2.3.2 Zheng-Konferenz für akademischen Austausch

Im Jahr 1986 wird unter der aktiven Koordination und Organisation von CAO ZHENG die erste *Zhongguo Guzhang Xueshu Jiaoliuhui* (Chinesische Zheng-Konferenz für akademischen Austausch) aufgrund der gemeinsamen Bemühungen der *Beijing Guzhang Research Association*, des Komitees für ethnische Musik der *Chinese Musicians' Association* und des Kulturbüros *Yangzhou* in *Yangzhou* abgehalten. Dies ist das erste Mal seit der Gründung der Volksrepublik China, dass eine nationale akademische Zheng-Fachkonferenz abgehalten wird. Mehr als 150 Teilnehmende aus dem In- und Ausland tragen mehr als 80 Beiträge zu verschiedenen Aspekten des Zheng bei. Ein Tagungsband fasst diese zusammen. Drei Konzerte werden von vier Spielenden-Generationen gegeben.<sup>110</sup> Dieser akademische Austausch ist zudem ein neuer Ausgangspunkt für die Popularisierung des Zheng und somit von historischer Bedeutung. Der Musikwissenschaftler FENG GUANYU erläutert in der Konferenz:

*Aufgrund der Bemühungen von Zheng-Freunden, durch die Präsentation wissenschaftlicher Arbeiten, die Diskussion von Leistungsfähigkeit und die Erforschung verschiedener Themen hat dieses historische akademische Austauschtreffen die Verbindung und Einheit unter Zheng-Freunden weiter gestärkt und die Forschungsergebnisse gefördert. Als Erfahrungsaustausch ist dieser akademische Austausch ein neuer Ausgangspunkt für die Popularisierung des Guzhang.*<sup>111</sup>

Seitdem bietet der nationale akademische Zheng-Austausch, der seither direkt von der *Chinese Musicians' Association* und der Stadtverwaltung von *Yangzhou*

<sup>110</sup> CAO ZHENG zählt zur ersten Generation des Zheng im Konservatorium. Von Mitte bis Ende der 1950er bis in die 1970er Jahre wird eine zweite Generation von Zheng-Spielern wie YIN QIYING (\*1939), JIAO JINHAI (\*1939), ZHOU YANJIA (1934–2019), HE BAOQUAN (1939–2014), SUN WENYAN (\*1940) und QIU DACHENG (1945–1997) an Musikhochschule und Konservatorium ausgebildet. Später werden deren Angehörige als Zheng-Lehrer in verschiedenen Institutionen unterrichten. In der Folge werden die dritte und vierte Generation ausgebildet.

CHINESE NATIONAL ORCHESTRAL SOCIETY (Hg.): *Die wichtigsten zeitgenössischen Zheng-Ereignisse und -Aktivitäten im chinesischen Musikkanon. Guzhang-Band. Eine Abhandlung*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021, 675.

<sup>111</sup> Chin.: 由于箏友们的努力,通过学术论文的宣讲,演奏技艺的探讨,各种专题的研究,使这次具有历史意义的学术交流会,进一步加强了箏友之间的联系和团结,促进了研究成果和经验的交流,这次学术交流会繁荣了古箏艺术的新起点 (Übersetzung aus dem Chinesischen). FENG Guangyu: *Die Entwicklung der modernen Übertragung der Zheng-Musik durch den akademischen Austausch von Guzhang in Yangzhou*, in: *Musikalische Erkundung*, (04) 2008, 4.

ausgerichtet wird, nicht nur eine Plattform für den Austausch von Informationen über neue Kompositionen, neue Techniken und neue Forschungsergebnisse, sondern kommt auch dem dringenden Bedarf der Zheng-Spielenden an neuen Erkenntnissen über das Zheng zeitnah entgegen.

So sorgt zum Beispiel WANG ZHONGSHAN<sup>112</sup> mit seinen hochqualifizierten Darbietungen von Zheng-Stücken – wie *Jing Gang Shan Shang Tai Yang Hong* (*Rote Sonne über dem Berg Jinggang*) – bei dieser Konferenz für Aufsehen und erregt die Aufmerksamkeit von Zheng-Spielenden und musikwissenschaftlich Forschenden. Das charakteristische Merkmal dieses Stücks ist die Verwendung der in den 1970er Jahren von ZHAO MANQIN eingeführten Spieltechnik *kuaisu zhixu* (Hochgeschwindigkeitsfingertechnik) – eine bis dahin unkonventionelle Zheng-Spieltechnik.<sup>113</sup> Diese Bereicherung der Fingerkombinationen erhöht nicht nur die Spielgeschwindigkeit, sondern ermöglicht es den Musikern auch, nicht-pentatonische Melodien freier zu spielen und schneller zu transponieren. Nach der Verwendung von WANG ZHONGSHAN im Rahmen dieser Konferenz gewinnt diese Spieltechnik allmählich an Popularität.<sup>114</sup>

Seither findet die *Chinesische Zheng-Konferenz für akademischen Austausch* regelmäßig etwa alle fünf Jahre in *Yangzhou* statt. Sie ist zu einer Visitenkarte für die kulturelle Entwicklung der Stadt geworden, denn sie kommt nicht nur den Zheng-Spielenden zugute, sondern belebt auch die lokale Wirtschaft. Das Entstehen von Musikinstrumentenmanufakturen zur Herstellung des Instrumentes Zheng spiegelt den Entwicklungstrend des Zheng und seiner Produktion vom Volksinstrument zum professionellen und dann zum populären Instrument

---

<sup>112</sup> WANG ZHONGSHAN ist Zheng-Professor am *Chinesischen Konservatorium* in Beijing und übernimmt viele wichtige Aufgaben, darunter die Organisation von Wettbewerben und die Standardisierung des Lehrplans für Konservatoriums- und Amateurmusizierende.

<sup>113</sup> Als professioneller Zheng-Spieler im Orchester ist ZHAO MANQIN nicht damit zufrieden, dass das Zheng unter dem Einfluss neuer Rahmenbedingungen – z. B. im Orchester – nur als dekoratives Instrument gespielt wird. *Kuaisu Zhixu* bedeutet zu dieser Zeit die schnelle Spielfolge unterschiedlicher Saiten mit den vier Spielfingern. Damit werden die Spielmöglichkeiten deutlich erhöht. Vgl. WANG 2012, 141.

<sup>114</sup> Diese Methoden beeinflussen später das Zheng-Repertoire stark. Die Verwendung einer Reihe von Fingersatzmustern prägt sich aus, um hochtechnische und schnelle Musikabschnitte zu spielen. Kompositionen, die diese Technik einsetzen, sind heute aufgrund ihrer Virtuosität ein obligatorischer Bestandteil des anspruchsvollen Repertoires für Zheng-Spielende.

wider und leitet den Wandel des Zheng von einem Nischeninstrument zu einem populären, weithin bekannten und gern gespielten Musikinstrument ein.<sup>115</sup>

### 3.2.3.3 Zheng-Kurse für Kinder

Obwohl sich das Zheng als systematische Disziplin am Konservatorium entwickelt, hat am Anfang nur eine kleine Anzahl von Menschen Zugang zu professionellem Zheng-Unterricht. Denn der Schwerpunkt liegt auf der Ausbildung von talentierten Lernenden und somit auf einer Elite.

Ein Beispiel dafür ist der Bericht von CAO ZHENG über die erste landesweite Rekrutierung von Zheng-Studenten am Zentralen Konservatorium nach der Kulturrevolution im Jahr 1978:

*Am Morgen des 11. Juni waren es fünf Studenten, und die besten drei, also drei Fünftel der Bewerber, wurden ausgewählt.*<sup>116</sup>

Angesichts dieser Situation möchte CAO ZHENG für eine erweiterte Rezeption des Zheng unter den Menschen sorgen. Ein wichtiger Schritt ist die Einrichtung eines Zheng-Kurses für Kinder. Dazu sagt er im Alter von 64 Jahren:

*Ich bin jetzt alt und gebrechlich, aber wenn es um das Zheng geht, gibt es immer noch eine unersetzliche Freude in meinem Herzen. Ich hoffe, dass die Kinder hart arbeiten, um ihre eigenen Interessen und Hobbys zu pflegen, fleißig lernen und zu Säulen des Mutterlandes heranwachsen.*<sup>117</sup>

Im Jahr 1984 beginnen die ersten Zheng-Kurse für Kinder in Beijing. Durch das Bemühen der Generation von CAO ZHENG steigt die Zahl der Menschen, die

---

<sup>115</sup> Heute gibt es in *Yangzhou* mehr als tausend Zheng-Ausbildungsstätten, die jedes Jahr Zehntausende von Zheng-Praktizierenden ausbilden und ständig Zheng-Talente an Fachschulen und Universitäten schicken. Im Jahr 2018 werden 756.100 Zheng-Instrumente in China produziert, wobei insgesamt 402.100 davon in der Region *Yangzhou* hergestellt werden, was 53 % der gesamten Zheng-Produktion ausmacht. Das Ministerium für Kultur und Tourismus ernennt *Yangzhou* im Jahr 2018 aufgrund seiner herausragenden Stellung in der Zheng-Industrie und -Kultur des Landes zur „Nationalen Guzheng-Basis“. Auch die Stadtverwaltung von *Yangzhou* misst der Entwicklung der Zheng-Industrie in *Yangzhou* große Bedeutung bei. Im Jahr 2018 wird die Einrichtung eines Zheng-Industrieparks in den Industriewirtschaftsplan der Stadt aufgenommen, und die *Zheng-Stadt Yangzhou* wird gebaut. Vgl. FENG Yuankai: *Moderne Guzheng-Industrie und künstlerische Entwicklungstrends*, in: *Performing Arts Technology*, (06) 2020, 60–62.

<sup>116</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. LIN 2017, 191.

<sup>117</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. CAO Zheng: *Die Hingabe an die Kunst des Zheng ist eine Freude* [J], in: *Lernen und Spielen*, (04) 1986, 4–5.

das Zheng erlernen, allmählich an und damit auch die entsprechenden sozialen Aktivitäten. Der Slogan „*Motivieren Sie Kinder, die Guzheng-Ausbildung zu beginnen*“ wird sofort für die Popularisierung der Zheng-Ausbildung im ganzen Land verwendet und fördert die Entwicklung des Zheng in hohem Maße.<sup>118</sup> Seitdem bieten viele Grund- und Sekundarschulen in großen und mittelgroßen Städten spezielle Klassen für das Zheng an. Jugendpalast-Trainingskurse, Amateur-Zheng-Schulen und verschiedene – auf kurze oder lange Dauer angelegte – private Zheng-Kurse spielen eine große Rolle bei der Ausbildung von Zheng-Spielenden. Eingeschlossen sind neben künftigen Musikstudierenden auch Amateure jeden Alters. Die Zahl der Personen, die sich mit Zheng-Unterricht befassen, nimmt seither stetig zu.<sup>119</sup>

Im Jahr 1988 leitet CAO ZHENG siebzig Personen aus fünf Generationen an, das Zheng-Stück *Yu Zhou Chang Wan* bei der Abschlussfeier der Musikwoche zum Jahr des Drachen zu spielen.<sup>120</sup> Es ist das erste Mal in der Geschichte des Zheng, dass so viele Menschen zusammen ein Stück spielen.<sup>121</sup> In dieser Veranstaltung sagt er:

*Nationale Musikinstrumente und nationale Musik können besonders das nationale Selbstwertgefühl und den nationalen Stolz der Menschen wecken, was die Wurzel meines 50-jährigen intensiven Einsatzes für die Kunst des Guzheng ist.*<sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> Vgl. WANG Zhongshan: *Herr Cao Zheng, der Meister des Guzheng im chinesischen Musikkanon*, in: CHINESISCHE NATIONALE ORCHESTERGESELLSCHAFT (Hg.): *Guzheng-Band. Eine literarische Abhandlung*, 2021, 409.

<sup>119</sup> Für Amateure ist eine Zheng-Grad-Prüfung eingerichtet, die eine sehr wichtige Rolle bei der Förderung des Zheng spielt, weil das entsprechende Zertifikat beispielsweise beim Abitur eingereicht werden kann oder sogar zum Unterrichten berechtigt.

<sup>120</sup> Vgl. GUO Lin: *Herr Cao Zhengs Karriere und Errungenschaften in der Guzheng-Kunst*, in: *People's Music*, (04) 2007, 24–27.

<sup>121</sup> Diese Form der Aufführung hat sich so entwickelt, dass heute Hunderte, wenn nicht gar Tausende von Menschen dasselbe Musikstück spielen. Die großen Veranstaltungen von „*Tausend Menschen, die das Zheng spielen*“, die oft als Symbol einer starken nationalen Einheit und einer Wiederbelebung der traditionellen Kultur bezeichnet werden, können vielleicht auch als eine heutige Manifestation der konfuzianischen Idee „*Musik harmonisiert die Menschen*“ angesehen werden.

<sup>122</sup> Chin.: 民族乐器、民族音乐特别能唤起人们的民族自尊心和自豪感,这就是我为古筝艺术奋斗50年的根源所在 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1988; zitiert in: LIN 2017, 268.

Der musikalische Wert einer solchen Veranstaltung mag bezweifelt werden. Ihre eigentliche Bedeutung kann vielleicht eher in einem symbolischen Ausdruck gesehen werden, der das Zheng als nationales Instrument und die vielen Spielenden als Vertretung für die gesamte Bevölkerung im Sinne einer starken Gemeinschaft erscheinen lässt.

Die starke Initiative von CAO ZHENG trägt insofern zum Wandel der Zheng-Musik in die Moderne bei und führt zu deren Popularisierung – inzwischen weit über die Grenzen Chinas hinaus.

### **3.2.3.4 Symposium über den Austausch traditioneller Zheng-Musik**

Anzunehmender Anlass für dieses Symposium sind zwei Ursachen.

Als erste Ursache kann eine starke Wirkung westlich-europäischer Musik und ihrer theoretischen Grundlegung im Umfeld der Konservatorien angenommen werden. Obwohl sich das Zheng unter Einfluss von CAO ZHENG am Konservatorium weiterentwickelt, werden jedoch an den chinesischen Konservatorien im Rahmen aller angebotenen Studienrichtungen vornehmlich Fächer wie Allgemeine Musiklehre, Gehörbildung und Harmonielehre aus dem Westen als Pflichtgegenstand unterrichtet. Absolvierende dieser Konservatorien sind somit aufgrund des Curriculums stark von westlicher Ästhetik beeinflusst. Im Extremfall könnte angenommen werden, dass manchen die eigene traditionelle Musik ähnlich fremd erscheine wie Menschen aus anderen Weltregionen. Die Verwendung von Kompositionstechniken wie Atonalität und Zwölftontechnik regen zum Nachdenken über die Ästhetik der traditionellen Musik an und haben möglicherweise Auswirkungen darauf.

Das vorherrschende westliche Musiktheorie- und Aufführungssystem hat zu einem Wandel in der ästhetischen Wahrnehmung von Musik, dem Streben nach komplexen Techniken und schwierig zu realisierenden Werken sowie der Tendenz, die Technik über die Kunst zu stellen, geführt. Neu komponierte Zheng-Musik wird nun eher als hohe Kunst ähnlich der europäischen Kunstmusik dargestellt, während das traditionelle Repertoire mit seiner Betonung einer delikaten Behandlung rhythmischer Besonderheiten und vor allem der sublimer Tongestaltung in unterschiedlichem Maße eher vernachlässigt wird. Einige der eher stilabhängigen Techniken der verschiedenen Schulen werden seit der Jahrhundertwende durch neue Techniken ersetzt, was zu einem allmählichen Verlust des traditionellen Zheng-Repertoires führen könnte.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Seit den 1980er Jahren beginnen professionell ausgebildete Komponisten, sich mit dem Kompositionsstil und der zeitgenössischen westlichen Kunstmusik auseinanderzusetzen.

Als zweite Ursache können CAO ZHENGs Erfahrungen im Kulturaustausch angenommen werden. Aufgrund des verstärkten Austauschs zwischen verschiedenen Kulturen nach der Reform und Öffnung ist CAO ZHENG viel gereist. Erwähnenswert ist die Einladung zu einem dreimonatigen Lehrauftrag im Jahr 1985 als Gastwissenschaftler an die *Maryland State University* (Baltimore) in den USA.<sup>124</sup> Aufgrund dieser Erfahrung als Vertreter einer charakteristischen, entwickelten, traditionellen Musik einer Weltregion und als Wissenschaftler wird ihm noch deutlicher der Wert der Tradition bewusst. Um diese noch stärker zu betonen, beteiligt sich CAO ZHENG trotz seines hohen Alters im späten 20. Jahrhundert an verschiedenen sozialen Aktivitäten zur Popularisierung des Zheng und zur Erhaltung der traditionellen Zheng-Musik.

Angesichts dieser Situation wird im Jahr 1991 *Das Symposium über den Austausch traditioneller Zheng-Musik* von Zheng-Spielenden gemeinsam mit Organisationen wie der *Beijing Guzheng Research Association*, der *Beijing Musical Instrument Association* und der *Liaoning Musicians Association* organisiert. In einer Reihe von Vorträgen, Aufführungen, Diskussionen und Austauschen werden auf diesem Symposium verschiedene Aspekte der traditionellen Zheng-Musik in Bezug auf künstlerischen Stil, Überlieferung und Entwicklung erörtert.

CAO ZHENG, der unter dem Einfluss der traditionellen Kultur aufgewachsen ist, misst der Erhaltung der Zheng-Tradition weiterhin große Bedeutung bei. In der Konferenz betont er:

---

Darunter befinden sich Größen wie TAN DUN, CHEN QIGANG, QU XIAOSONG und YE XIAOGANG, die im musikalischen Rampenlicht auftauchen. Diese Gruppe übernimmt neue Kompositionstechniken aus avantgardistischer und experimenteller Kunstmusik in Europa und den Vereinigten Staaten. Sie fördert die Erneuerung kompositorischer Ideen, das Streben nach diversifizierten Tonarten und die Vielfalt der musikalischen Form der Zheng-Musik durch die Übernahme neuer Spieltechniken. Einige Werke haben die traditionelle pentatonische Stimmung des Zheng geändert, um andere Inhalte auszudrücken und die polyphonen Möglichkeiten des Instrumentes weiter zu entwickeln. Es werden auch repräsentative Werke komponiert, wie *Kongu Liushui* im Jahr 1983 von ZHOU LONG, das für Flöten-, Pfeifen-, Zheng- und Schlagzeugquartett gesetzt ist. Mit Atonalität, Zwölftonfolgen und modernen Kompositionstechniken wie unkonventionellen Aufführungstechniken hat dies den traditionellen Klangbegriff erschüttert. Ein anderes Kompositionsbeispiel dafür ist *Nan Xiang Zi*, ein Duett für Zheng und Xiao (Bambuslängsflöte) im Jahr 1984, das von TAN DUN komponiert ist.

*Nan Xiang Zi* von ZHU LEI (Zheng) und LI CHEN (Xiao): Audiozitat 22.

Siehe auch [www.youtube.com/watch?v=qT9PXwEtnzo](http://www.youtube.com/watch?v=qT9PXwEtnzo) (07.05.2023).

Vgl. JU Qihong: *Neue chinesische Musikgeschichte* (1949–2000), Changsha: Hunan Fine Arts Press 2002, 130–131.

<sup>124</sup> Vgl. LIN 2017, 243–250.

*Ohne Tradition, ohne Nachfolge, auf welcher Grundlage können wir die Entwicklung unserer Nachfolge vorantreiben? Um zu erben und sich weiterzuentwickeln, müssen wir die Geschichte respektieren, die Vergangenheit kennen und sie verstehen. Das chinesische Guzheng hat eine lange Geschichte und Tradition, weshalb es so viele Stile und Schulen gibt, was den Reichtum und die Vielfalt des chinesischen Guzheng widerspiegelt.<sup>125</sup>*

In CAO ZHENG'S Sicht wird die lange Entwicklungsgeschichte des Zheng als Quelle und Grundlage für dessen weitere Entwicklung gesehen. Dieser starken Betonung der traditionellen Werte im Leitreferat folgen auch die weiteren Beiträge der Konferenz. Insbesondere unter dem Eindruck der Globalisierung wird die eigene Kultur als identitätsbildendes Merkmal betont. Die Frage nach dem Wert des Zheng als Tradition hat ein Bewusstsein dafür geweckt und weitere Veranstaltungen ähnlicher Art nach sich gezogen.

### 3.2.3.5 Zheng-Schulen

Aufgrund seiner jahrelangen Feldforschung zu verschiedenen regionalen Zheng-Musiken kommt CAO ZHENG zu dem Schluss, dass es in China neun Zheng-Schulen gebe: Die *Shandong*-, *Henan*-, *Shaanxi*-, *Zhejiang*-, *Chaozhou*-, *Hakka*- und die *Fujian*-sowie die *Yatga*- und *Jiayeqin* (koreanisch: *Gayageum*)-Schule. Jede dieser Zheng-Schulen soll, seiner Ansicht nach, ihren eigenen musikalischen Charakter bewahren, denn er sieht darin für die Menschen vor Ort eine soziale Bedeutung.

CAO ZHENG plädiert insofern keineswegs für das Perfektionieren einer einzigen Schule, sondern fordert von einem Profi angesichts der ethnischen Vielfalt<sup>126</sup> innerhalb des Landes das Beherrschen *aller*. Er hat in der Tat die Entwicklung der modernen Professionalität des Zheng-Spiels an den Konservatorien vorweggenommen. Nach Lins Paraphrasierung betont CAO: Ein exzellenter Musiker sei nicht ein Musiker, der viele Stücke spielen könne, sondern ein Musiker, der die Stile und Charakteristika der verschiedenen Schulen der Guzheng-Musik beherrsche und in der Lage sei, sie in seine Darbietung zu integrieren, indem er die

<sup>125</sup> Chin.: 没有传统,没有继承,我们又根据什么推陈出新以继承发展?要继承,要发展就必须尊重历史,熟悉既往,了解过去。中国古筝有着悠久的历史传统,所以才能有如此众多的风格流派的历史传统,它体现了中国古筝的丰富多彩 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1991; zitiert in: GAO Baijian: *Studie und historische Ergänzung zur Chronologie der Guzheng-Kunst von Cao Zheng*, 9. Dezember 2021. URL: <https://www.guzheng.cn/news/wzzl/288979.html> (20.12.2023).

<sup>126</sup> In China leben 56 anerkannte Nationalitäten unter einem einheitlichen staatlichen Dach.

Stärken aller Schulen aufgreife und so seinen eigenen, einzigartigen Vortragsstil entwickle.<sup>127</sup>

Die regionale Zheng-Musik existiert aus Sicht der Konservatorien inzwischen nicht mehr wirklich regional, sondern wird Teil des landesweiten Kanons.

Im Jahr 1997 bittet die *Beijing Guzheng Research Association* den *Chinesischen Musikerverband*, ein Vorbereitungskomitee der *Zheng-Gesellschaft des chinesischen Musikerverbandes* zu bilden. Obwohl CAO ZHENG krankheitsbedingt nicht teilnehmen kann, wird er wegen seines wichtigen Beitrags für das Zheng zum Leiter des Vorbereitungskomitees der *Zheng-Gesellschaft des chinesischen Musikerverbandes* gewählt.

Am 13. April 1998 reist CAO ZHENG für immer ab. Sein Einfluss in der Entwicklung des Zheng wird jedoch für immer bleiben.

Die *Chinesische Zheng-Gesellschaft* wird als direkte Unterorganisation des chinesischen Musikerverbands im Jahr 2000 gegründet. Das bedeutet, dass sich das Zheng – ursprünglich ein Volksmusikinstrument – von seinen bescheidenen Anfängen als unbeachtetes volkstümliches Nischeninstrument zu einem landesweiten symbolischen National-Instrument, gar als Repräsentant der nationalen Kultur, in ein Symbol der nationalen Identität entwickelt hat und somit ein wichtiger Bestandteil des Aufbaus der chinesischen Kultur ist. Das Zheng wird als Kunstform mit einem gesellschaftlich wertgeschätzten Beruf von der Regierung unterstützt und von der intellektuellen und kulturellen Gemeinschaft anerkannt.

Der Übergang von einer regionalen Zheng-Gruppe zu einer landesweiten Zheng-Organisation mit weltweiter Wirkung ist eine Erfüllung von CAO ZHENG'S Überzeugung:

*Die neun Zheng-Schulen fließen in China. Die Zheng-Spieler der Welt gehören zusammen.*<sup>128</sup>

---

### 3.3 Zusammenfassung

Die Transformation des Status von Zheng-Spielenden im 20. Jahrhundert wird von einer Reihe sozialer Veränderungen im Rahmen der Modernisierung der Gesellschaft von der Reform der nationalen Musik bis hin zum Konzept der Kunst im Dienste der Bevölkerung begleitet. Der Status von Zheng-Spielenden

---

<sup>127</sup> Vgl. LIN 2017, 233.

<sup>128</sup> Chin.: 茫茫九派流中国,天下筝人是一家 (Übersetzung aus dem Chinesischen). CAO 1991; zitiert in: GAO Baijian 2021.

bzw. *Minjian Yiren* wandelt sich von Interpretierenden, die neben ihrem Spiel auch ihre Erfahrungen an den Nachwuchs vermitteln, zu Lehrenden, die neben ihrem professionellen Spiel in erster Linie und hauptamtlich in der künstlerischen Ausbildung tätig sind. Er bewegt sich aus dem Amateurbereich hin zu dem professioneller Kunstausübung, gleicht sich somit den Erfordernissen der Zeit wie auch denen der Kulturpolitik an und profitiert davon.

Die Veränderung des Status steigert den Stolz der *Minjian Yiren* darüber, dass ihre Kunst nun von offizieller – also staatlicher – Seite anerkannt wird und erzeugt Dank und Loyalität dem Staat gegenüber. Diese Anerkennung – unabhängig von formaler Bildung und sozialem Status – besteht in einer Anstellung am Konservatorium mit angemessener Besoldung, in einem angemessenen finanziellen Verfügungsrahmen zur Beschaffung von Instrumentarium oder auch in der ideellen Unterstützung durch Regierungsstellen.

Der exemplarisch dargestellte Lebensüberblick von CAO ZHENG ist geprägt von Zeiten des Wandels im sozialen und kulturellen Umfeld, das ihn hinsichtlich grundlegender Entscheidungen, die die Entwicklung des Zheng voranbringen, beeinflusst. Er ist Zeuge für und Teilnehmer an der Modernisierung des Zheng im Rahmen des Modernisierungsprozesses des gesamten Landes.

Beim Studium der konfuzianischen Klassiker verankert er die Bedeutung der traditionellen Kultur in seinem Herzen. Während der Wirren der Zeit sozialer Unruhen versucht er, Zheng-Musik als Mittel der Identifikation mit der nationalen Identität herauszustellen. Seit Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 unterstützt er den Kommunismus und wird von diesem im Gegenzug beim Bemühen unterstützt, das kulturelle Image des Zheng als chinesisch-orthodoxes Instrument anzuheben, so dass es schließlich – aus der Bevölkerung stammend – als geeignet für den Dienst am Menschen angesehen wird.

Im Rahmen der Institutionalisierung wird das Zheng ins Bildungssystem aufgenommen. Damit beginnt eine neue Ära für die besondere Bedeutung der chinesischen Musik. Zu den wichtigsten Bereichen der institutionellen Entwicklung der instrumentalen Volksmusik gehören neben der Ausbildung der Lehrkräfte die Erweiterung des Repertoires, der Ausbau der Aufführungstechniken und die Reform des Unterrichtssystems sowie die Reform der Musikinstrumente an sich.

Der Einsatz CAO ZHENGs für die Entwicklung des Zheng kann mit EYERMAN und JAMISON vielleicht als *exemplary action* bezeichnet werden:

*Exemplary action is a form of communicative action [...] it provides a forum or form for reaching consensual agreement. [...] All social movements, we would argue, contain an exemplary dimension to their activity.*<sup>129</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass unter dem Einfluss von CAO ZHENG mit der Veränderung des Status von Zheng-Spielenden zwei wichtige Beiträge zur Entwicklung des Zheng geleistet werden.

### **(1) Bewahren der traditionellen Zheng-Musik**<sup>130</sup>

Im Akt des Entdeckens und Sammelns der volkstümlichen Zheng-Musik – also der Musikforschung – schreibt CAO ZHENG eine Reihe von akademischen Aufsätzen und legt Schlussfolgerungen daraus vor. Mit der systematischen theoretischen Zusammenfassung der einzelnen Zheng-Schulen wie *Chaozhou*-, *Henan*-, *Shandong*- und *Hakka*-Zheng füllt er die theoretische Lücke der traditionellen chinesischen Zheng-Schulen. Gleichzeitig wird die Entwicklung der Zheng-Schulen gefördert.

Der Austausch zwischen den verschiedenen Schulen führt in gewissem Maße zu einer stärkeren Betonung jener regionalen Schulen, was mithin zu einer ständigen Suche wie auch zu Zusammenarbeit der Schulen in der Region beiträgt, wie es sich am Beispiel der Wiederbelebung der *Shaanxi*-Schule zeigt, die nun durch die Bemühungen mehrerer Generationen eine systematische Schule mit einer großen Anzahl von Kompositionen bildet und somit eine Bereicherung für das Zheng darstellt.

Nach dem Herausbilden und Definieren von letztlich neun Zheng-Schulen durch CAO ZHENG erfolgt vorausblickend als Überwindung möglicherweise drohender Zersplitterung sogleich die Konstruktion einer übergreifenden Einheit dieser verschiedenen regionalen Zheng-Schulen in einem postulierten individuellen Stil.

### **(2) Ausbau einer professionellen Zheng-Disziplin**

Infolge der Änderungen entsteht eine große Anzahl von Zheng-Lehrmaterialien und die Zahl der professionellen Zheng-Lehrenden wird deutlich erhöht.

---

<sup>129</sup> EYERMAN, Ron / JAMISON, Andrew: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 172.

<sup>130</sup> Die traditionelle Zheng-Musik ist in hohem Maße improvisiert und wird in der Regel mündlich überliefert, ohne dass es eine feste Notation gibt und ohne dass jemand die Musik für eine Kompilation aufzeichnet. CAO ZHENG jedoch fertigt Tonaufnahmen und Transkriptionen davon.

Die Verwendung der Ziffern- und Fünfliniennotation ermöglicht, Musik genauer zu notieren. Dabei sind die meisten der neuen Kompositionen genau nach Tonhöhe und Rhythmus aufgezeichnet, ohne jedoch – unabhängig von der Methode – das kulturell implizite Konzept der unbestimmten Tonhöhe zu berücksichtigen. Auf diese Weise wird Spielenden ermöglicht, bis zu einem gewissen Grade auch ohne mündlichen Unterricht das Zheng-Spiel an sich bzw. in Vorbereitung auf diesen, neue Musikstücke zu erlernen.

Ohne die Recherche, die Sammlung und die Zusammenstellung der Generation von CAO ZHENG hätte die Tradition womöglich nicht eine solch moderne Dimension erhalten können, die gewissermaßen in ebenjener Transformation in die Moderne besteht. Das Zheng als lebendige Tradition hat somit erfolgreich den Übergang von einem Instrument der Volksmusik zur einem solchen mit einer standardisierten und systematischen Musikausbildung auf der Grundlage des westlichen Konservatoriums vollzogen und entwickelt sich seither in Richtung Professionalität und Standardisierung, die ihrerseits eine weitere Verbreitung und Förderung ermöglichen. Das Konservatorium wird zu einem begehrten Ort der Hochschulbildung, der hochqualifizierte Musizierende hervorbringt. Absolvierende erhalten gute Karrierechancen im Unterrichten, Aufführen oder Gründen ihres eigenen Zheng-Studios. Aufgrund des kulturellen Prestiges werden auszubildende Musizierende respektiert, als *zhuanye* (professionelle Musizierende) sowie als Spezialisten und Spezialistinnen angesehen. Der ehemals niedrige soziale Status des professionell Musizierenden wird in der modernen Gesellschaft in einen mit hohem Ansehen verwandelt.

Der Übergang des Landes von einer sozialistischen Planwirtschaft zu einer sozialistischen Marktwirtschaft seit den 1990er Jahren verändert die Art und Weise, wie die traditionelle Musik überlebt, stark. Da die Nachfrage nach zeitgenössischer chinesischer Instrumentalmusik zunimmt und ihre Marktfähigkeit deutlich geworden ist, entstehen neue Formen des Lehrens, Lernens und Marketings. Eine große Anzahl von Ausbildungseinrichtungen für den professionellen Bereich wie auch solcher für den Amateurbereich wird eingerichtet. Außerhalb des offiziellen Schulsystems wird die Institutionalisierung der Zheng-Praxis beispielsweise auch durch Zheng-Prüfungen im Amateurbereich realisiert. Auch dies stellt einen wesentlichen Beitrag zur Stuserhöhung von Zheng-Spielenden und die Entwicklung der Musikindustrie dar. Denn:

Erstens werden in Anlehnung an westliche Musikprüfungen von jeder Institution Standardrepertoires festgelegt. Objektive Kriterien wie Tonhöhe, Rhythmus, Klangfarbe und Spielweise werden verwendet, um die musikalischen Fähigkeiten der Zheng-Spielenden zu beurteilen. Bei den Prüfungen werden die Prüflinge in einer hierarchischen Ordnung mit Prüfungsstufen bewertet. Jede Stufe enthält sowohl traditionelles als auch modernes Repertoire, so dass sich die Kandidierenden mit

einem breiten musikalischen Spektrum an Musikstücken auseinandersetzen müssen. Durch diese Prüfungen wird professionellen Musizierenden zudem die Möglichkeit geben, als Autorität in einer Jury und in Sachen Zheng zu fungieren.

Zweitens führt dies zur Entwicklung der Zheng-Kulturindustrie, einschließlich der Herstellung und des Verkaufs von Instrumenten, der künstlerischen Ausbildung und der Tätigkeit von Musikverlagen hinsichtlich Materialien für das Zheng, da die Zheng-Prüfungen Herstellung, Verkauf und Unterricht des Zheng miteinander verknüpfen.

Zheng-Spielende gewinnen an sozialem Prestige und können zu erheblichem Wohlstand gelangen. Auch dies ermutigt neue Generationen, das professionelle Spielen des Zheng für eine berufliche Karriere in Erwägung zu ziehen. Motivation und Funktion des Zheng-Lernens im Amateurbereich – die Selbstkultivierung – bleiben jedoch weiterhin wie bisher in der konfuzianischen Weltanschauung verankert.

So wie der gesamte Staat China seine nationale und kulturelle Identität neu definiert und durch die Übernahme westlicher Praktiken und Modelle den Weg der Modernität einschlägt, erfährt auch das Zheng einen Identitätswandel hin zu einem modernen Musikinstrument. Zheng-Musik, die bislang innerhalb eines begrenzten geografischen Gebiets existiert, deren Aufführungspraxis eine lokale, ja sogar persönliche Identität widerspiegelt, wird im Zuge des Strebens nach einer nationalen Kultur in ein Symbol der nationalen Identität verwandelt. Im Rahmen der gesellschaftlichen Veränderung wird eine neue einheitliche nationale kulturelle Identität gebildet, so dass traditionelle Instrumente einschließlich der dazugehörigen Musik, die zuvor von *Minjian Yiren* im Rahmen regionaler Musikgenres gespielt werden, einer Transformation unterzogen werden, um die moderne nationale Kultur besser zu repräsentieren.

### ***Problematik der Transformation***

Einige Probleme im Rahmen der Transformation und Institutionalisierung im akademischen Bereich lassen sich jedoch benennen.

Mit der fortschreitenden Modernisierung und Urbanisierung beginnt die Volksmusik, die ihren Ursprung in der jahrtausendealten Entwicklung der bäuerlichen Gesellschaft Chinas hat, auch in den ländlichen Gebieten allmählich zu verschwinden. Die Übertragung traditioneller Musik in eine feste Notation kann leicht zu der irrigen Annahme eines präskriptiven Phänomens führen. Der Rhythmus der

*Gong-Che*-Notation ist von alters her Anlass zu Diskussionen darüber, ob sie weiterhin verwendet werden solle.<sup>131</sup> Anders gesagt scheint jedoch eher – und ganz im Gegenteil dazu – genau die wenig eindeutige Bezeichnung dieses Rhythmus ausschlaggebend zu sein. Die musikalische Charakteristik der Improvisation in der traditionellen chinesischen Musik wird genau dadurch ausgemacht und zudem durch die lediglich relativen Tonhöhenangaben, die die jeweiligen Interpretierenden kreativ selbst festlegen können.<sup>132</sup> Der Charakter der traditionellen Zheng-Musik – vielleicht sogar deren Essenz wie beispielsweise die Tonflexion einiger regionaler Musiken – lässt sich ohnehin nicht ohne weiteres schriftlich ausdrücken und vermitteln. Hier bedarf es in Ergänzung zur Schriftlichkeit bis in die Gegenwart immer noch eines kommunikativen Miteinanders, letztlich: der mündlichen Unterweisung.

Mit dem Eintritt von Volkskünstlern in das Konservatorium ändert sich die Form der Verbreitung und Entwicklung des Zheng stark. Die Art der Notation wird von der ursprünglichen *Er-Si*-Notation und der *Gong-Che*-Notation auf einfache Ziffern- und Fünflinien-Notation geändert. Die Überlieferungsmethode der traditionellen chinesischen Musik – durch *Kouchuan Xinshou* – wird geschwächt. Die Veränderung der traditionellen Kultur sowie das allmähliche Verschwinden von Volkskünstlern der ersten Generation birgt allerdings auch die Gefahr eines Verlusts traditioneller Formen von Musik. Der zweiten Generation steht noch die Möglichkeit offen, direkt bei den Volksmusikern zu studieren. Sie werden daher mit den von der traditionellen Zheng-Musik überlieferten, relativ authentischen und lokalen Darbietungen konfrontiert und können diese im persönlichen Umgang erfahren. Das von den Zheng-Spielenden der zweiten und dritten Generation gelehrt traditionelle Repertoire unterliegt nun aufgrund des Fehlens eines geeigneten kulturellen und sprachlichen Umfelds der Gefahr einer Tendenz zur rein technischen Nachahmung. Dabei besteht die Möglichkeit, dass der Stil im Laufe der Zeit verwässert und sogar beschädigt werden kann, wenn das Wissen um die historischen und kulturellen Zusammenhänge nicht in ausreichendem Maße gemeinsam mit dem Material vermittelt wird.

Die chinesischen Konservatorien, deren Aufbau dem westlichen systematischen Musikhochschulmodell entspricht, haben in ihrer Ausbildung die westliche Form der akademischen Bildung teilweise übernommen. Die Integration von Volksmusik und professioneller Ausbildung führt nicht nur zu einer Identifikation der Zheng-Spielenden mit dem Konzept der Volksmusik, sondern ein neuer Trend geht dahin,

---

<sup>131</sup> Vgl. ZHANG Zhentao: *Der blinde Fleck der Musikerziehung in Festlandchina im 20. Jahrhundert. Die verhängnisvolle Gong-Che-Notation*, 2008, in: *Netzwerk des chinesischen Kulturverbes*.

URL: [https://www.ihchina.cn/luntan\\_details/8482.html](https://www.ihchina.cn/luntan_details/8482.html) (12.04.2022).

<sup>132</sup> Vgl. Abschnitt 2.4: *Notation*.

virtuose Einfälle für ein Soloinstrument zu komponieren. Insofern hat sich das Zheng-Spiel gewissermaßen in eine Kunst – im westlichen Sinne – verwandelt und ist nicht mehr nur ein gewöhnliches Ritual oder eine gewöhnliche Unterhaltung im alltäglichen Leben der Bevölkerung, sondern hat einen hohen Status in der Kunstwelt erlangt. Dies kann als konsequente Entwicklung betrachtet oder es kann über den Verlust von – unvermeidlich – Vergangenen geklagt werden.

Eine neue Generation erhält bereits zu Beginn des Zheng-Studiums ihre (Aus-) Bildung durch das Konservatorium und entwickelt sich zu professionellen Zheng-Spielenden, die ihrerseits wiederum zu Vorbildern der Zheng-Musik und Zheng-Lernenden werden und zu Nachahmung anregen. Im Rahmen des Studiums der Zheng-Musik an der Akademie werden die traditionellen Musikstile jedoch gepflegt. Werke, die in einem westlich geprägten musikalischen Vokabular – durchaus mit hohen Anforderungen an die Virtuosität – geschrieben sind, werden als das höchste Niveau der Zheng-Musik und ihrer Darbietungstechniken angesehen. Solche Werke dominieren zu Beginn des dritten Jahrtausends die Bühne, den Zheng-Beruf und beeinflussen die musikalisch-ästhetische Orientierung der Zheng-Lernenden im akademischen Bereich.

Die Kompositionen professioneller Komponierender hingegen werden meist nur von professionellen Zheng-Lernenden nachgefragt und gewinnen als Auditorium möglicherweise nur ein Nischenpublikum, das intrinsisch an solchen Konzerten interessiert ist. Grund für dieses Phänomen mag sein, dass einerseits musikalische Ästhetik und andererseits Hörgewohnheit nicht unbedingt derjenigen der Mehrheit heimischer Musikinteressierter entsprechen, so dass es für solche professionellen Zheng-Kompositionen teils recht schwierig ist, sich in der breiten Öffentlichkeit zu durchzusetzen.

Gleichzeitig stellen Verbesserung der Infrastruktur und massenhafte Verfügbarkeit durch moderne Unterhaltungsmedien seit den 1990er Jahren eine Öffnung zum Publikum dar. Leichter und schneller als je zuvor verbreiten sich neue Ideen und finden Eingang in unterschiedlichste Musikkulturen. Der Austausch zwischen unterschiedlichen Kulturen lässt neue Stilistiken der Zheng-Musik entstehen. Besonders im Rahmen der neuen Medien entwickelt das Zheng ein neues Paradigma. Auch die Zheng-Spielenden führen ihre Praktiken durch soziale Anpassungen und sich ändernde Bedingungen von Kultur, Gesellschaft und Wirtschaft weiter.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





# Transformation des Zheng durch die Medien

# 4

## 4.1 Der soziale Kontext

Notation stellt eine der ersten Medialisierungen – im Sinne einer nicht auditiven Vermittlung – von Musik dar.<sup>1</sup> Als erste in der Neuzeit veröffentlichte Sammlung von Zheng-Notation in China ist das *nizhengpu* (eine Skizze des Zheng) von LIANG TSAIPING (1910–2000) aus dem Jahr 1938 anzusehen.

Die Digitaltechnik und ihre Vorgängerin, die analoge audiovisuelle Technik, haben bei der Entdeckung der „Tradition“ eine sehr wichtige Rolle gespielt. So leisten beispielsweise die frühesten Soloaufnahmen der Stücke *tianxia datong* und *guan ju* von LOU SHUHUA (1907–1952)<sup>2</sup> aus dem Jahr 1936 als weitgehend authentische Aufnahmen der Musik und der Aufführungen einen wertvollen Beitrag zur Wiederherstellung der lokalen Kultur jener Zeit. Später festigt die Schallplattenindustrie mit Reproduktionen von audiovisuellen Produkten den Einfluss der chinesischen Musik und baut diesen aus. Mit der Transformation traditioneller Gesellschaftsstrukturen und dem Wandel der sozioökonomischen und technologischen Bedingungen verändern sich auch die Ausdrucksformen und sozialen Funktionen des Zheng stetig und werden zu einer *lebendigen Tradition* mit einem breiten Spektrum an Bedeutungen.

<sup>1</sup> Vgl. KOCH 2020, 109.

<sup>2</sup> Die ersten Unternehmen, die Fabriken in China errichteten, um Schallplatten herzustellen und zu verkaufen, waren die französische *Pathé Compagnie* und die *British Phonograph Company*. 1908 gründete die Vorläuferin der EMI „Oriental Records“ in Shanghai. *Pathé* gründete dann um 1915 eine eigene Schallplattenherstellungsfirma. Somit ist der Beginn der Schallplattenproduktion in China nahezu parallel zur europäischen zu verorten. Vgl. STEEN, Andreas: *Zwischen Unterhaltung und Revolution. Grammophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai, 1878–1937*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006.

In diesem Kapitel werden die *Auswirkungen der Medien* bei der und auf die Entwicklung des Zheng, dessen *Popularitätszuwachs* sowie die *Rollen und Funktionen von Zheng-Musik im digitalen Zeitalter* untersucht. Es geht zum einen um die Annahme der Darstellung der chinesischen Musik einschließlich des Zheng in den Medien als *traditionelles chinesisches Kultursymbol* und zum anderen um diejenige der Popularisierung des Zheng als Ergebnis der technischen, wirtschaftlichen, kulturpolitischen und sozialen Entwicklungen im heutigen China.

### 4.1.1 Medienreform und Digitalisierung

Die Medien als Kommunikationsmedium spielen eine wichtige Rolle bei der Verbreitung und Entwicklung der Musik. Von Gründung der VRC an sind die Medien in Regierungsbesitz. Infolge der *gaige kaifang* (Politik der Reform und Öffnung) beginnt im Jahr 1978 ein enormer Zustrom westlicher Technologien und künstlerischer Produkte.<sup>3</sup> Die Regierung initiiert ein Programm, das auf eine Kombination von Plan- und Marktwirtschaft abzielt und die gesamte Medienindustrie auf eine Bahn der Kommerzialisierung bringt. Kommerzialisierung bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Medien einen zweifachen Transformationsprozess durchlaufen: Zum einen sind sie nicht mehr nur ein staatliches Propagandainstrument, sondern dienen auch den Interessen des Publikums. Zum anderen entwickeln sie sich von einer staatlichen Medieninstitution zu einer staatskapitalistischen Einrichtung mit *sozialistischen Merkmalen*.<sup>4</sup>

Die *sozialistischen Merkmale* der Medieninstitution lassen sich aus einer Studie von KONG LINGSHUN ablesen. Darin weist er darauf hin, dass die kulturelle Verantwortung des chinesischen Fernsehens erstens darin bestehe, Geschichte und Kultur weiterzugeben und den Zeitgeist zu fördern, zweitens ästhetische Bildung zu vermitteln und kulturelle Bedürfnisse zu befriedigen und drittens den kulturellen Austausch zu fördern und kulturelle Unterschiede zu überbrücken.<sup>5</sup> Die Rolle

---

<sup>3</sup> Die Politik der Reform und Öffnung wurde erstmals 1978 zur Sprache gebracht, um die landwirtschaftliche, wirtschaftliche und soziale Liberalisierung schrittweise zu aktivieren.

<sup>4</sup> Vgl. HU, Yong et al.: *Mapping digital media. China. A Report by the Open Society Foundations*, Vereinigtes Königreich, Open Society Foundations, 2012, 15. URL: <https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/1911ed0f-3e75-4750-90e5-d6738a15dc29/mapping-digital-media-china-20121009.pdf> (07.05.2022).

<sup>5</sup> Vgl. KONG Lingshun: *Untersuchungen zur kulturellen Verantwortung des chinesischen Fernsehens* [D], Universität für Kommunikation in China, 2008, 127.

der Medientechnologien beinhaltet also eine Ebene der Durchdringung des alltäglichen Lebens. Unter dem Einfluss der konfuzianischen Kultur zählt Moralismus auch zu den wichtigsten Merkmalen der chinesischen Medien.<sup>6</sup> Das bedeutet, dass die Medien nicht nur Informationen verbreiten, sondern auch die Werte der Menschen prägen sollen.

In der Zeit des umfassenden Aufbaus einer Marktwirtschaft seit 1992 entwickelt sich auch der Kulturmarkt allmählich.<sup>7</sup> Die Medien fördern die wirtschaftliche Modernisierung und den kulturellen Aufbau, wobei eine neue Betonung auf wirtschaftsbezogene Information und Unterhaltung gelegt wird. Mit der schnellen Entwicklung marktorientierter populärer Medienorganisationen bewegen sich die Medien in Richtung eines propagandistisch-kommerziellen Modells.<sup>8</sup>

Eine unvermeidliche Folge des Einsatzes von Marktkräften zur Entwicklung der kommerzialisierten Medienindustrie: Das musikalische Produkt wird nun auch von ökonomischen Kriterien bestimmt. Die Vielfalt der Musikangebote nimmt mit neu aufkommender populärer Musik zu, die über Fernsehprogramme und Radiosendungen für Rezipierende verbreitet wird, die nun über eine größere Auswahl verfügen. Unter dem Einfluss von populärer Kultur durch die Medien wird Musikkultur nun transformiert und neu konstruiert.<sup>9</sup>

Im Jahr 1994 schließt sich China offiziell dem Internet an. Seit 2003 werden Kabel-Digital-TV-Pilotprojekte im ganzen Land gestartet.<sup>10</sup> Seit 2014 liegt der Schwerpunkt der chinesischen Medienindustrie auf der Förderung der integrierten Entwicklung traditioneller und neuer Medien.<sup>11</sup> Grundlegende Merkmale

---

<sup>6</sup> Siehe hierzu: PAN Xianghui: *Layer of Confucian culture and the characteristics of mass media in East Asian–China, Japan and South Korea as an example*, in: *China Media Report Overseas*, 05 (03) 2009, 79–88.

<sup>7</sup> Vgl. ZHAO, Yuezhi: *Media, Market, and Democracy in China: Between the Party Line and the Bottom Line. The History of Communication*, Urbana: University of Illinois Press, 1998, 34.

<sup>8</sup> Vgl. ZHAO, Yuezhi 1998, 151–164. Siehe hierzu auch: SHIRK, Susan L: *Changing media, changing China*, New York: Oxford University Press, 2011.

<sup>9</sup> Vgl. HOLT, Fabian: *Music in New Media*, in: SHEPHARD, T. / ALEONARD, A. (Hg.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, Routledge, 2014, 308.

<sup>10</sup> 2003 beginnt ein neues Zeitalter des digitalen Fernsehens. 05.12.2003.

URL: <http://finance.sina.com.cn/roll/20031205/1211549554.shtml> (07.11.2022).

<sup>11</sup> Leitlinie zur Förderung der integrierten Entwicklung traditioneller und neuer Medien. 21.08.2014. URL: <http://culture.people.com.cn/n/2014/0821/c172318-25511854.html> (01.01.2023).

Es wird im wissenschaftlichen Bereich mit dem Begriff *Medienkonvergenz* bezeichnet. Der Begriff Medienkonvergenz wird erstmals von ITHIEL DE SOLA POOL, Professor am Massachusetts Institute of Technology (MIT), eingeführt, der den Begriff „Konvergenz“

der neuen Medien sind Digitalität und Interaktivität.<sup>12</sup> Als Ergebnis können die Zuschauer über das Internet auf Medieninhalte zugreifen und dieselben Fernsehprogramme über das Internet, das Fernsehen und das Mobiltelefon sehen.

Die Statistik zeigt die rasche Entwicklung des Internets in China: Liegt die Zahl der Internetnutzer in China im Juli 1999 etwa bei 8,9 Millionen, hat sie sich im Jahr 2019 etwa verzehnfacht (vgl. Abb. 4.1; weiterer Anstieg bis Sommer 2021 auf etwa eine Mrd.).<sup>13</sup>



**Abb. 4.1** Entwicklung der Anzahl der Internetnutzenden in China

Mit der Entwicklung der Technik hat sich der Globalisierungsprozess beschleunigt. Die zunehmend globalen Einflüsse der Informationsgesellschaft

1983 formell einführt und ihn als „die Tendenz der Medien, multifunktional und integriert zu werden“ definiert.

<sup>12</sup> Vgl. KUANG Wenbo: *Das Konzept der „neuen Medien“* [J], in: *Internationaler Journalismus*, (06) 2008, 67.

<sup>13</sup> *Der 48. statistische Bericht über die Entwicklung des Internets in China* 03.02.2021, URL: <https://n2.sinaimg.cn/finance/a2d36afe/20210827/FuJian1.pdf> (21.05.2022).

brechen aus traditionellen Mustern aus und bringen bestehende kulturelle Identitätskonzepte in eine unsichere Lage. Die Frage, wie eine lokale, nationale und traditionelle Lebensweise und die Kontinuität ihrer Identität in einem gemischten kulturellen Kontext aufrechterhalten werden können, wird zu einer ernsthaften praktischen Frage.

#### 4.1.2 Vom Kulturellen Selbstbewusstsein zum Kulturellen Selbstvertrauen

Der Begriff *wenhua zijue* (kulturelles Selbstbewusstsein) wird von dem Ethnologen FEI XIAOTONG am Ende der 1990er Jahre vorgeschlagen und allmählich von der Mehrheitsgesellschaft aufgegriffen. Er bedeutet, dass

*[...] Menschen, die in einer bestimmten Kultur leben, ein ‚Selbstwissen‘ über ihre Kultur haben, indem sie ihre Ursprünge, ihren Entstehungsprozess, ihre Merkmale und ihre Entwicklungstendenzen verstehen.<sup>14</sup>*

Er drückt somit die Suche nach chinesischer kultureller Subjektivität aus. Die Betonung kulturellen Selbstbewusstseins hat für die Reproduktion der kulturellen Identität eine große Bedeutung.

Nach Ansicht von FEI XIAOTONG basiert die Bildung einer einheitlichen nationalen Konstruktion auf der Grundlage der Unterschiede in der ethnischen Identität. Im Jahr 1988 schlägt er eine Theorie mit dem Titel *zhonghua minzu duoyuan yiti geju* (Das pluralistische Muster der chinesischen Nation) vor. Fei zufolge ist die chinesische Nation als selbstbewusstes nationales Gebilde aus der Konfrontation zwischen China und den westlichen Mächten in den letzten hundert Jahren hervorgegangen, hat sich aber als eigenständiges Gebilde im Laufe von Jahrtausenden gebildet. China wird als einheitliches multi-ethnisches Land gesehen, das sich aus 56 ethnischen Gruppen zusammensetzt. Fei betont den konstruktiven Charakter der *zhonghua minzu* („Chinesische Nation“) als nationale Einheit, während er die Tatsache hervorhebt, dass zwischen den verschiedenen

---

<sup>14</sup> Chin.: [...] 文化自觉只是指生活在一定文化中的人对其文化有“自知之明”,明白它的来历,形成过程,所具的特色和它发展的趋向 [...] (Übersetzung aus dem Chinesischen). FEI Xiaotong: *Reflexion – Dialog – kulturelles Selbstbewusstsein*, in: *Zeitschrift der Universität Peking*, Ausgabe für Philosophie und Sozialwissenschaften, (03) 1997, 15–22, hier: 22.

ethnischen Gruppen innerhalb Chinas Interaktionen und gemischte Beziehungen stattfinden.<sup>15</sup>

Hinsichtlich einer Neukonzeption der chinesischen Tradition haben in gewissem Maße die chinesische Regierung, der Kulturmarkt und die kulturell selbstbewusste Bevölkerung gemeinsam zum Wandel einer kulturellen Identität beigetragen. Dies geschieht unter anderem durch die Förderung der traditionellen Kultur. Gemäß dem Staatsrat wird der Schutz des Kulturerbes als eine Voraussetzung für den Aufbau einer harmonischen Gesellschaft (*hexie shehui*) angesehen.<sup>16</sup> Auf internationaler Ebene wird das *Qin* schon im Jahr 2003 als UNESCO-Kulturerbe anerkannt. In dieser globalen Gesamtlage werden auch in China die Sinnhaftigkeit des Handelns in dieser Richtung und die damit verbundenen Möglichkeiten erkannt.

Im August 2004 tritt China offiziell dem Übereinkommen der UNESCO zum Schutz des immateriellen Kulturerbes bei. Im gleichen Jahr veröffentlichten das Kulturministerium und das Finanzministerium die *Bekanntmachung über die Umsetzung des Projekts zum Schutz der chinesischen ethnischen Kultur und Volkskultur*. Im Jahr 2005 veröffentlicht das Generalbüro des Staatsrats die *Stellungnahmen zur Stärkung des Schutzes des immateriellen Kulturerbes Chinas*. Darin wird der Begriff *ethnische Kultur und Volkskultur* durch den des *immateriellen Kulturerbes* ersetzt. Nach Ansicht des Musikwissenschaftlers LIU XICHENG dient die Verwendung des Begriffs „*immaterielles Kulturerbe*“ anstelle von „*Volkskultur*“ insbesondere dem Zweck des internationalen Dialogs.<sup>17</sup>

Aufgrund der sozioökonomischen Entwicklung und des Wandels der Lebensgewohnheiten ist das traditionelle Zheng mit dem Verlust des kulturellen Bodens konfrontiert, auf dem es basiert. Das sich rasch verändernde soziale Umfeld – z. B. der Entfall informeller Treffen auf dem Dorf – erschwert die traditionelle mündliche Überlieferung. Vor diesem Hintergrund werden lokale Musikgenres im

---

<sup>15</sup> FEI XIAOTONG: *Das pluralistische Muster des chinesischen Volkes*, Beijing: Zentrale Universität für Nationalitäten Presse, 1999.

<sup>16</sup> Vgl. Rundschreiben des Staatsrats zur Stärkung des Schutzes des kulturellen Erbes in der Staatsentwicklung [2005] Nr. 42, 22. Dezember 2005.

<sup>17</sup> Vgl. LIU Xicheng: *Die grafische Sammlung des immateriellen Kulturerbes Chinas. Vorwort*, in: *Netzwerk für chinesische Folklore*, 2009–03-03. URL: <https://www.chinafolklore.org/web/index.php?NewsID=4303> (18.01.2023).

Vor der Ratifikation des UNESCO-Übereinkommens zum Schutz des *immateriellen Kulturerbes* durch den Ständigen Ausschuss des Nationalen Volkskongresses am 28. August 2004 wird der Begriff „*Volkskultur*“ (oder „*ethnische Kultur und Volkskultur*“) von chinesischen Wissenschaftlern und Beamten gleichermaßen als einheimischer Begriff verwendet.

Jahr 2006 fest mit dem Zheng verbunden,<sup>18</sup> indem *Bantou Qu*, *Shandong Qinshu*, *Guangdong Hanyue* und *Chaozhou Yinyue* in die erste Gruppe von repräsentativen Gegenständen des chinesischen immateriellen Kulturerbes aufgenommen werden. Gleich darauf werden im Jahr 2008 *Shangdong Guzhengyue* und 2014 *Zhongzhou Zhengpai* nacheinander in den Schutzbereich des nationalen immateriellen Kulturerbes aufgenommen, wie der Tabelle aus dem Katalog *Nationales immaterielles Kulturerbe* zu entnehmen ist (vgl. Abb. 4.2).<sup>19</sup>

geschützter Gegenstand	Jahr der Aufnahme	Provinz	Zheng-Schule
<i>Bantou Qu</i>	2006	Henan	Henan
<i>Shandong Qinshu</i>	2006	Shandong	Shandong
<i>Guangdong Hanyue</i>	2006	Guangdong	Hakka, Chaozhou
<i>Chaozhou Yinyue</i>	2006	Guangdong	Chaozhou
<i>Shangdong Guzhengyue</i>	2008	Shandong	Shandong
<i>Zhongzhou Zhengpai</i>	2014	Henan	Henan

**Abb. 4.2** Nationales immaterielles Kulturerbe

Gemäß der staatlichen Anforderung lauten die Schutzmaßnahmen für immaterielles Kulturerbe wie folgt: (1) *jiandang* (Archivierung), (2) *baochun* (Bewahrung), (3) *chuancheng* (Weitergabe), (4) *chuanbo* (Verbreitung) und (5) *baohu* (Schutz).<sup>20</sup> Dazu gibt es verschiedene Unterstützungsiniciativen. Der Schutz des traditionellen chinesischen Kulturerbes im gesamten soziokulturellen Umfeld ist zu einem kulturbewussten Akt geworden. Dies hat das Verhalten von Menschen, die kein Vertrauen in ihre eigene Kultur haben, langsam verändert. WEI-MING TU argumentiert:

<sup>18</sup> Vgl. Abschnitt 2.5: *Regionale Schulen*.

<sup>19</sup> Information aus: *Digitales Museum des immateriellen Kulturerbes*.

URL: [https://www.ihchina.cn/search\\_result/p/2/keyword/古筝.html#page\\_location](https://www.ihchina.cn/search_result/p/2/keyword/古筝.html#page_location) (23.04.2022).

<sup>20</sup> *Stellungnahmen des Generalbüros des Staatsrats zur Stärkung des Schutzes von Chinas immateriellem Kulturerbe*. Staatsrat [2005] Nr. 18, 2006–04–28. URL: [https://www.ihchina.cn/zhengce\\_details/11571](https://www.ihchina.cn/zhengce_details/11571) (09.12.2022).

*Although China has never been subjected to the kind of comprehensive colonial rule experienced by India, China's semicolonial status severely damaged her spiritual life and her ability to tap indigenous symbolic resources.*<sup>21</sup>

Den Statistiken zufolge ist das Pro-Kopf-Einkommen in China von 381 RMB (ca. 60 US\$) im Jahr 1978 auf 22.698 RMB (ca. 3000 US\$) im Jahr 2008 gestiegen.<sup>22</sup>

Bereits Karl Marx sagt dazu: *Mit der Veränderung der ökonomischen Grundlage wälzt sich der ganze ungeheure Überbau langsamer oder rascher um.*<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang wachsen auch die geistigen und kulturellen Bedürfnisse der Menschen. Mit der beschleunigten Modernisierung und dem Wirtschaftswachstum Chinas sowie dem erfolgreichen Beitritt zur Welthandelsorganisation (WTO) und der Ausrichtung der Olympischen Spiele wächst das Selbstvertrauen des Landes in seine eigene Kultur allmählich.

Das Konzept des *wenhua zixin* (Kulturelles Selbstvertrauen) wird erstmals im Jahr 2014 vorgestellt und zu den wichtigen Aufgaben im neuen Zeitalter ernannt.<sup>24</sup> Als Grundgedanken lassen sich benennen: Respekt der eigenen kulturellen Traditionen, Auffinden der Wurzeln der nationalen Kultur in der historischen Überlieferung und Aufbau einer chinesischen kulturellen Identität.

Die Einführung des Slogans vom *Kulturellen Selbstvertrauen* zeitigt große Wirkung auf die Öffentlichkeit, indem sich nun die gesamte Gesellschaft mit dem Thema der traditionellen Kultur beschäftigt. Dies stärkt nicht nur die kulturelle Identität und Einheit, sondern generiert – ganz nebenbei – auch beträchtliche Einnahmen für die Kulturindustrie des Landes. In einer Konsumgesellschaft sehen die Verbraucher Konsumgüter nicht mehr als bloße Gegenstände an sich, sondern als solche mit symbolischer Bedeutung.<sup>25</sup> Sichtbar wird dies an Phänomenen wie

<sup>21</sup> TU Wei-ming: *Cultural China. The Periphery as the Center*, in: *Daedalus*, 120 (2) 1991, 2.

<sup>22</sup> 60. Jahrestag des neuen China: *Errungenschaften der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung*, 11.09.2009. URL: [http://www.gov.cn/test/2009-09/11/content\\_1415037\\_2.htm](http://www.gov.cn/test/2009-09/11/content_1415037_2.htm) (15.12.2022).

<sup>23</sup> *Economic Manuscripts: A Contribution to the Critique of Political Economy 1859*, [www.marxists.org](http://www.marxists.org). (19.12.2022). MARX, Karl: *Zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in: *Projekt Gutenberg*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/marx/politoek/politoek.html> (31.01.2023).

<sup>24</sup> Vgl. Xi Jinping: „Rede bei der Eröffnungszeremonie des Zehnten Nationalkongresses der Chinesischen Föderation der Literatur- und Kunstkreise und der Neun Kongresse der Chinesischen Schriftstellervereinigung“, in: *Literary and Art Daily*, 1. Dezember 2016.

<sup>25</sup> Siehe hierzu: BAUDRILLARD, Jean: *The Consumer Society*, Paris: Gallimard, 1998.

der starken Neigung zu historischen Shows im Fernsehen, der Rückkehr der traditionellen Kleidung und der Vorliebe für traditionelle Musikinstrumente. Dies wird im wissenschaftlichen Bereich als *guochao* bezeichnet.<sup>26</sup>

Wörtlich genommen bedeutet *guochao* „Trend zur Nation“, ein Modetrend gewissermaßen. Als *Medienkultur*<sup>27</sup> ist das Phänomen *guochao* von den Medien konstruiert und kontrolliert. Der Aufstieg des *guochao* ist nicht nur Ausdruck der Begeisterung des Marktes, sondern auch eine Demonstration des kulturellen Selbstbewusstseins als Slogan eines neuen Zeitalters. Mithin hat sich *guochao* zu einem populären kulturellen Symbol entwickelt, das in der Gesellschaft große Aufmerksamkeit erregt, insbesondere bei der jungen Generation, die sich zunehmend für die traditionelle Kultur begeistert.<sup>28</sup>

Die symbolische Bedeutung des Zheng als identitätsstiftendes Merkmal von Chinas immateriellem Kulturerbe wird innerhalb der *guochao* in den Medien hervorgehoben. In der Medienwelt fungiert das Zheng nicht nur als Repräsentant chinesischer Kultur, sondern auch als solcher der populären im kommerziellen Sinne einer Steigerung der Einschaltquote. Dieses Phänomen inhärenter Spannung übt Einfluss auf den Entwicklungsprozess zeitgenössischer Zheng-Praktiken aus.

---

## 4.2 Zheng als chinesisches immaterielles Kulturerbe

Mit der allmählichen Herausbildung einer Konsumgesellschaft und den rasanten Fortschritten in der Kommunikationstechnologie sind die Voraussetzungen für die weite Verbreitung einer musikhistorischen Erinnerungskultur in der Gesellschaft gegeben. Ermutigt durch Initiativen im Bereich des immateriellen Kulturerbes haben sowohl die Medien als auch Forschungsgesellschaften der Musikpraxis

---

<sup>26</sup> Siehe hierzu: WANG Yu: *Erforschung und Praxis neuer nationaler Trendprogramme in den Mainstream-Fernsehmедien*, in: *Audiovisuelle Welt*, (4) 2022, 20–23. YAO Linqing: *Wie sich das Fieber der „Guochao“ entwickelte*, in: *People's Tribune*, (35) 2019, 132–134.

<sup>27</sup> Vgl. SNOW, Robert P.: *Creating Media Culture*, Beverly Hills: Sage, 1983. Snow vertritt die Auffassung, dass die Kultur der heutigen Gesellschaft aufgrund der weiten Verbreitung des Fernsehens zu einer echten „Media Culture“ geworden sei. Medien vermitteln bei der Verbreitung ihrer Botschaften ihrem Publikum stets eine bestimmte Definition der „Situation“. Aus dieser Definition der Situation ergebe sich das von den Medien vertretene ideologische Paradigma. Hall bezeichnet dies als die von den Medien konstruierte Realität. HALL, Stuart: *The Rediscovery of „Ideology“*. *The Return of the „Repressed“* in: GUREVITCH, Michael et al. (Hg.): *Media Studies. In Culture, Society and the Media*, London: Methuen, 1982, 64.

<sup>28</sup> Siehe hierzu: WANG 2022, 20–23.

mehr Aufmerksamkeit geschenkt: Dazu gehören spezielle Rubriken bezüglich des immateriellen Kulturerbes sowie Unterstützung und Verstärkung der Produktion von Dokumentarfilmen über einschlägige Themen.

### 4.2.1 Mediale Präsentation des Zheng

Zur Illustration soll ein markantes Beispiel angeführt werden. Im Jahr 2007 führt *China Central Television* (im Folgenden: CCTV) erstmalig den *Nationalen Musikinstrumenten-Fernsehwettbewerb* (im Folgenden: NMF) durch (vgl. Abb. 4.3<sup>29</sup>).



**Abb. 4.3** *Xing Hua Guzheng Academy* präsentiert eine Guzheng-Aufführung: Eröffnungszeremonie, 2007

---

<sup>29</sup> Eröffnungsfeier des Wettbewerbs: *Xing Hua Guzheng Academy* präsentiert Guzheng im Einklang, 09.08.2007. URL: <http://ent.cctv.com/special/C19111/20070809/111872.shtml> (26.12.2022).

Der Wettbewerb wird nach Streich-, Zupf-, Blas- und Perkussionsinstrumenten unterteilt und nicht nur das musikalische immaterielle Erbe, sondern die gesamte chinesische Musik durch Fernsehübertragungen präsentieren. Im Ankündigungstext dafür heißt es:

*Der Wettbewerb wird nicht nur das lange Erbe und den einzigartigen Charme der chinesischen instrumentalen Volksmusik durch Fernsehübertragungen präsentieren, sondern auch das immaterielle Kulturerbe der instrumentalen Volksmusik vorstellen. Ziel des Wettbewerbs ist es, die Volksmusikultur zu fördern, Talente der instrumentalen Volksmusik zu entdecken, die Schaffung von Werken der instrumentalen Volksmusik zu fördern, den Fernsehbildschirm zu bereichern, das kulturelle Leben der Bevölkerung zu bereichern und die instrumentale Volksmusik in Richtung einer harmonischen Entwicklung zu führen.<sup>30</sup>*

Aufgrund der Ausschreibung auf internationaler Ebene werden insgesamt 4020 Spielende registriert.<sup>31</sup> Die meisten Teilnehmenden des NMF sind Studierende aus Musikhochschule und Konservatorium.<sup>32</sup> Die Einrichtung des Wettbewerbs stellt eine Plattform für die Mehrheit der professionellen Lernenden und Interpreten der Instrumentalmusik dar. Aufgrund seines offiziellen Hintergrunds hat sich dieser Wettbewerb zu einer maßgeblichen Veranstaltung entwickelt und vergibt nationale Auszeichnungen: den *Golden Bell Award (Jinzhong Jiang)* und den *Wenhua Award (Wenhua Jiang, Preis für kulturelle Leistungen)*.<sup>33</sup>

Als integraler Bestandteil der speziellen Zheng-Auswahl wird die Entwicklung der Zheng-Karriere professioneller Zheng-Spielender gefördert. Ob die Auszeichnung gewonnen werden kann oder nicht, ist mittlerweile ein wichtiger Indikator für die berufliche Zukunft der Spielenden geworden. Beispielsweise gewinnt SU CHANG die Goldmedaille in der Zupfinstrumentengruppe des ersten NMF im Jahr 2007 mit einer neuen Komposition von WANG JIANMIN: *Liegeplatz an der*

---

<sup>30</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. *Der CCTV-Wettbewerb 2007 für ethnische Instrumentalmusik im Fernsehen steht vor der Tür*, Sina Entertainment, 29.07.2007. URL: <http://ent.sina.com.cn/v/m/2007-07-29/01081655739.shtml> (26.12.2022).

<sup>31</sup> *Datenquelle*: Newswire Text Version, 7.11.2007. URL: <https://cn.govopendata.com/xinwenlianbo/20071107/> (18.01.2023).

<sup>32</sup> *Das im zwanzigsten Jahrhundert eingerichtete Konservatorium wurde zu einer wichtigen Grundlage für die Ausbildung von Zheng-Spielenden.*

<sup>33</sup> *Die vom Bildungsministerium gesponserten professionellen Wettbewerbe jinzhong jiang („Golden Bell Award“) und wenhua jiang („Wenhua Award“) sind Leistungsvergleiche für das künstlerische Zhengspiel.*

*Ahornbrücke in der Nacht (Feng Qiao Ye Bo).*<sup>34</sup> Heute ist sie außerordentliche Professorin für Zheng am Zentralkonservatorium und zugleich auf der Bühne aktiv. Mit der Ausstrahlung hat der NMF zudem ein modernes Image hinsichtlich von Zheng-Musik gewonnen. Der Wettbewerb ermutigt Spielende auch, neue Kompositionen zu spielen. Nach Ansicht des Medienwissenschaftlers BUCKINGHAM ist das Fernsehen „typically regarded as a one-way process of cause and effect“.<sup>35</sup> Durch diesen Fernsehbewerb ergibt sich eine Festlegung für die ausgewählten Musikinstrumente wie das Zheng, was im weiteren Sinne einer staatlichen Anerkennung der Kultur entspricht.

Als maßgebliches Massenmedium nutzt CCTV seine hervorgehobene Position erfolgreich, um die einst vernachlässigte Musik der Öffentlichkeit über den Fernsehbildschirm nahezubringen und entwickelt sich somit zu einer bedeutenden Plattform für das Bekanntmachen von Zheng-Aufführungen. Der Musikwissenschaftler JIN ZHAOJUN äußert sich dazu:

*Die Erhaltung des nationalen Erbes und die Förderung der nationalen Kultur sind ohne eine starke Medienkampagne nicht möglich. [...] Hoffentlich wird sie sich von hier aus ausbreiten und mehr junge Menschen dazu inspirieren, Volksmusik zu lieben und zu lernen.*<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Das Zheng-Stück *Liegeplatz an der Ahornbrücke in der Nacht* ist ein Werk für Zheng und Klavier, 2001 komponiert von dem Komponisten WANG JIANMIN, basierend auf dem gleichnamigen Gedicht des Tang-Dynastie-Dichters ZHANG JI.

LIEGEPLATZ AN DER AHORNBRÜCKE IN DER NACHT.

*Bei Monduntergang schreien die Krähen und streifen den frostigen Himmel;*

*Schwach beleuchtete Fischerboote liegen traurig unter Ahornbäumen.*

*Jenseits der Stadtmauer bilden sie den Tempel des kalten Hügels.*

*Glocken brechen den Traum des schiffstragenden Wanderers und Mitternacht still.*

(唐)张继

月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠。

姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。

<sup>35</sup> BUCKINGHAM, David: *Children Talking Television. The Making of Television Literacy*, London: Falmer Press, 1993, VII.

<sup>36</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. *Ethnischer Instrumentalmusikwettbewerb geht mit Lob für die Förderung der ethnischen Kultur zu Ende*, 23.11.2007. URL: <https://yule.sohu.com/20071123/n253433043.shtml> (12.12.2022).

Offensichtlich übt dieser Wettbewerb einen großen sozialen Einfluss aus und lenkt die Aufmerksamkeit auf chinesische Instrumentalmusik im derzeitigen China. Es werden drei Aspekte erreicht:

- (1) Es wird eine große Menge an Videomaterial erstellt, auf verschiedenen Websites bewahrt und zur freien Rezeption bereitgestellt.
- (2) Das Zheng wird sowohl als traditionelles chinesisches Instrument wie auch als Teil des kulturellen Erbes Chinas eingeführt.
- (3) Das bislang eher rückständige Image der Volksmusik wird in diesem Wettbewerb anhand eines modernen Bildes des Zheng sowie aufgrund nicht nur traditioneller Stücke, sondern auch moderner, auf westlichen Kompositionstechniken basierender Kompositionen in ein neues, modernes Licht gestellt.

Im Jahr 2009 werden beim NMF – nach Angaben eines Jury-Mitglieds – ca. 10.000 Spielende angemeldet, wobei die Altersgruppe der 16- bis 24-Jährigen am stärksten vertreten ist: Der jüngste Teilnehmer ist nur neun Jahre alt. Dies ist ein deutlicher Anstieg im Vergleich zur Zahl der Teilnehmenden im Jahr 2007. In einem Interview innerhalb des NMF im Jahr 2009 bestätigt Zheng-Spieler und Professor des *Chinesischen Konservatoriums* WANG ZHONGSHAN:

*Allein im Bereich der Guzheng-Kunst hat sich die Zahl der Menschen, die das Instrument erlernen, auf etwa drei Millionen erhöht: Ein historischer Fortschritt im Vergleich zu den etwa 1.000 Personen Mitte der 1980er Jahre.<sup>37</sup>*

Zheng-Spielerin und Professorin des *zentralen Konservatoriums* YUAN SHA konstatiert die gestiegene Wertschätzung traditioneller Musikinstrumente in der Gesellschaft:

*Früher waren es Familien mit begrenzten Mitteln, die ihren Kindern keinen teuren Unterricht auf westlichen Instrumenten bezahlen konnten, ihnen aber das Erlernen eines Musikinstruments ermöglichen wollten und sich daher der Volksmusik zuwandten. Heute ist das Erlernen von Volksmusik für viele Eltern und Kinder jedoch eine aktive Entscheidung.<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. *Den blauen Himmel der Volksmusik hochhalten, 2009–09-01*. URL: <https://www.sin80.com/pub/763edb79> (12.12.2022).

<sup>38</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. *Den blauen Himmel der Volksmusik hochhalten, 2009–09-01*. URL: <https://www.sin80.com/pub/763edb79> (12.12.2022). Vgl. auch vorige Fußnote.

Als staatliches Medium vermittelt CCTV bei der Verbreitung seiner Botschaften seinem Publikum stets eine bestimmte Definition des Zheng als chinesisches Musikinstrument, die sich aus dem staatlich vertretenen kulturellen Paradigma ergibt.<sup>39</sup> Die Programme stellen Zheng-Musik als chinesisches Kulturerbe aus der Antike dar und spielen eine bemerkenswert wichtige Rolle bei der Förderung einer dezidierten Vorstellung von Zheng-Musik als traditionelle und moderne Kultur.

#### 4.2.2 Symbolische Darstellung des Zheng sowie der Zheng-Spielenden

Fernsehprogramme über die Einführung der Zheng-Musik, Lernprogramme zum Zheng und Interviews mit Zheng-Musikern spiegeln das offizielle mediale Interesse wider. Angesichts eines deutlich gestiegenen Anteils internationaler Popmusik im Fernsehprogramm werden im Jahr 2017 staatliche Stellen aktiv. Zur Qualitätssteigerung wird die Ausstrahlung von Kulturprogrammen gefördert. Zudem sollen Künstler:innen und Wissenschaftler:innen zur Teilnahme an den Programmen eingeladen werden, um ihre erzieherische und anleitende Rolle voll zur Geltung bringen zu können.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> HALL bezeichnet dies als die von den Medien konstruierte Realität. Vgl. HALL, Stuart: *The Rediscovery of „Ideology“: The Return of the „Repressed“*, in: GUREVITCH, Michael et al (Hg.): *Media Studies. In Culture, Society and the Media*, London: Methuen, 1982, 64.

<sup>40</sup> Vgl. STAATLICHE VERWALTUNG FÜR PRESSE, PUBLIKATION, RADIO, FILM UND FERNSEHEN: *Bekanntmachung über die Umwandlung von integrierten TV-Sendern in eine Kommunikationsplattform, die von Orientierung und Kultur spricht (New Radio, Film and Television Fa [2017] No. 163).*

URL: <http://politics.people.com.cn/n1/2017/0806/c1001-29451920.html> (10.12.2022).

Im Jahr 2019 stellt Zheng-Spieler WANG ZHONGSHAN das Zheng als chinesisches immaterielles Kulturerbe auf dem Programmkanal „Gemeinsam weitergeben“ auf dessen Einladung vor. Dies kann nicht nur im Fernsehen, sondern auch auf Onlineplattformen wie dem Official Channel von Heilongjiang TV auf YouTube jederzeit und überall angesehen werden.<sup>41</sup> In der Anmoderation wird WANG ZHONGSHAN als Professor am Chinesischen Konservatorium, als Doktorvater und als Vorsitzender der Zheng-Vereinigung der Chinesischen Musikervereinigung vorgestellt.

Während die Zheng-Spielenden durch den Prozess der Akademisierung zu einer gesellschaftlichen Elite geformt werden, erweitert die Ausstrahlung des Programms den Blick des Publikums auf die Vielfalt des Status von Zheng-Spielenden. Das ist ein großer Unterschied zu den Volksmusikern der Vergangenheit: Zheng-Spielende haben nicht nur einen respektablen Arbeitsplatz am Konservatorium, sondern sie repräsentieren auch das kulturelle Image des Landes.

Am 24. Mai 2022 wird WANG ZHONGSHAN auf CCTV zur Sendung *Offener Musikunterricht (Yinyue Gongkaike)* eingeladen<sup>42</sup> (vgl. Abb. 4.4), um einen öffentlichen Vortrag in diesem Programm zu halten, das den Charakter eines Meisterkurses hat. Das Medium bietet hiermit eine Form der pädagogischen Vermittlung an.<sup>43</sup> Die traditionelle mündliche Methode des Musikunterrichts wird hier sozusagen mit Hilfe der Medien auf eine neue Art und Weise fortgeführt. Diese Sendung ermöglicht dem Publikum, Zugang zu einem breiteren Spektrum an Unterrichtsmöglichkeiten zu erhalten als es analog vor Ort möglich wäre. Während der Sendung können die Zuschauer über verschiedene Kanäle wie *Weibo*<sup>44</sup>, *WeChat*<sup>45</sup> und die offizielle CCTV-Website in Echtzeit mit den Live-Gästen interagieren und Fragen an den Gastredner stellen, der diese dann ebenso in Echtzeit live beantwortet.

---

<sup>41</sup> China Heilongjiang TV Official Channel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OXH0zmDDXQ0&t=5s>. (10.12.2022). *Im chinesischen Internet existieren parallele Strukturen, die die Sichtung ermöglichen.*

<sup>42</sup> *Offener Musikunterricht*, CCTV-Website. URL: <https://tv.cctv.com/lm/yygkk/index.shtml> (18.11.2022).

<sup>43</sup> Vgl. KELLNER, Douglas: *Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture*, in: DINES, Gail / HUMEZ, Jean M. (Hg.): *Gender, Race, and Class in Media. A Critical Reader*, California: Thousand Oaks, 2011, 7.

<sup>44</sup> Ähnlich wie Twitter und andere ermöglichen chinesische Mikroblogs (wie z. B. weibo) Text-, Foto- und Videokommunikation in Echtzeit mit begrenzter Zeichenanzahl im Internet und auf mobilen Geräten.

<sup>45</sup> *Ein plattformübergreifendes Kommunikationswerkzeug. Sprache, Bilder, Videos und Texte können über das Mobilfunknetz verschickt werden.*



**Abb. 4.4** WANG ZHONGSHAN, CCTV-Sendung *Offener Musikunterricht*

In diesem offenen Zheng-Kurs wird nicht nur eindeutig herkömmliche und traditionelle Zheng-Musik vorgestellt, sondern auch moderne, neu arrangierte, die den musikästhetischen Bedürfnissen der verschiedenen Menschen angepasst und bearbeitet ist, um deren Wünschen besser zu entsprechen. Während des Programms führt WANG die folgenden Musikstücke vor: „*Ferne Berge*“ (*Yuan Shan*. Moderne Zheng-Musik), „*Han-Fluss Reim*“ (*Han Jiang Yun*. Moderne Zheng-Musik: Zheng mit Schlagzeug), „*Liu Qing Niang*“ (*Liu Qing Niang*. Traditionelle Zheng-Musik) und „*Mit dem Tiger auf dem Berg kämpfen*“ (*Da Hu Shang Shan*. Moderne Zheng-Musik: Zheng, Klavier, Schlagzeug).

Zheng-Musik ist im Allgemeinen Programmmusik, die dazu dient, eine Geschichte zu erzählen oder einen emotionellen Zustand auszudrücken. Das von WANG ZHONGSHAN komponierte Stück *Ferne Berge* verwendet Töne und Materialien, um einen Hauch von Traurigkeit auszudrücken, als sei die alte Stadt *Loulan* auf unerklärliche Weise verloren gegangen. In diesem Stück nutzt WANG ZHONGSHAN vielseitige Zheng-Spieltechniken,<sup>46</sup> um eine Vielzahl von

<sup>46</sup> *Im akademischen Umfeld ist seit 1980 eine neue Generation von Komponisten und Interpreten zu beobachten. Neue Kompositionstechniken und neues Vokabular erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten und die Konnotation der Volksmusik, beeinflussen und verändern jedoch gleichzeitig den der traditionellen Volksmusik innewohnenden Ausdruck stark.*

erfrischenden Klangeffekten zu erzeugen und eine ergreifende Wüstenszene zu malen.

QIAO JINWEN komponiert im Frühjahr 1962 ein Zheng-Stück mit dem Titel *Han-Fluss Reim*. Das Stück basiert hauptsächlich auf der Melodie des *Han Fluss* (*Han Jiang*) und des *Buch-Reim* (*Shuyun*), daher der Name. Beim Hören dieses Stückes denken manche an das Bild der Menschen von Henan, die kühn, standhaft und aufrecht sind. Es drückt die fröhliche Stimmung der Menschen aus, die glücklich und eifrig beim Frühjahrspflügen sind und mit Begeisterung eine gute Ernte einfahren wollen.

Das Stück *Mit dem Tiger auf dem Berg kämpfen* ist eine Komposition des Zheng-Spielers ZHAO MANQIN, die auf der Musik einer Peking-Oper basiert. Die schnellen und kraftvollen Rhythmen des Stücks zeigen, wie sich die Helden durch den Wald, über die verschneiten Ebenen und gegen alle Widrigkeiten kämpfen, um den Tiger auf dem Berg zu besiegen. Bei der Interpretation dieses Stücks verwendet WANG ZHONGSHAN eine selbst entwickelte Spieltechnik des Mehrfingerdrucks und der schnellen Fingersequenzen, was dieses Stück zu einem Meisterwerk der modernen Zheng-Musik mit einem spieltechnisch hohen Schwierigkeitsgrad macht.

Drei der vier vorgestellten Stücke sind moderne Zheng-Kompositionen, die auf traditionellem Material basieren, die einen Programm-Charakter haben und deren musikalischer Inhalt über Natur, historische Geschichten und Szenen erzählt, in denen Mensch und Natur in Harmonie leben. Das einzige tatsächlich traditionelle Stück in dieser Serie ist *Liu Qing Niang*, eines der repräsentativsten des *Chaozhou-Zheng*. Der Legende nach war *Liu Qing Niang* der Name einer Frau aus der Zeit der Tang-Dynastie, die sehr gut singen und tanzen konnte, woraus das namensgleiche Zheng-Stück entstand.

Das vollständige Lehrprogramm wird in Lehrvideos umgewandelt und weltweit vertrieben. In diesem Lehrprogramm auf CCTV wird Zheng-Musik – trotz aller Angaben im Fernsehprogramm – eher im Sinne von Kunstmusik dargestellt, weil medienbedingt nur Quantifizierbares wie die Technik des Spiels und die Imagination hinter der Musik – also die Bildebene – vermittelt werden kann. Gleichzeitig wird eine Spannung zwischen Tradition und Moderne aufgebaut, indem sowohl alte wie auch neukomponierte Stücke bearbeitet werden. Immer jedoch unter der Prämisse der Tradition.

Durch Aufführungen und Interviews will das TV-Programm das Zheng als essenziell wichtige traditionelle chinesische Kultur präsentieren sowie seine Bedeutung und seinen Stellenwert hervorheben. In einer TV-Präsentation spielen etwa 2000 Zheng-Spielende das Zheng-Stück „*Abendlied im Fischerboot*“ zusammen (vgl. Abb. 4.5).



**Abb. 4.5** Zusammenspiel am Zheng mit *Abendlied im Fischerboot*

Bei dieser Form der Aufführung scheint die Hauptbotschaft allerdings nicht so sehr das eigentlich Musikalische zu sein, sondern vielmehr das Symbolhafte: Das Zheng und seine Musik als Symbol chinesischer Kultur.

Als lebendige Tradition manifestiert das Zheng die traditionelle Ästhetik in der musikalischen Praxis des Zheng immer noch. Die Notwendigkeit einer „harmonischen Gesellschaft“, die durch diese Form der Aufführung verkörpert wird, ist auch als eine Reproduktion der Harmonie zu lesen, die in der traditionellen chinesischen Ästhetik zu finden ist.<sup>47</sup> Diese Fernsehprogramme sind keine reinen Musikprogramme, sondern das Banner der Integration traditioneller chinesischer Musikformen und ihrer Werte beim Aufbau des sozialen und kulturellen Lebens. Zheng als Tradition erscheint als ein imaginäres Wesen, fordert soziale Verantwortung und zieht möglicherweise einen nationalen Willen nach sich. Das

<sup>47</sup> In der Tradition wirkt das Zheng in regionalen Ensembles als ein Teil der musikalischen Praxis, die die traditionellen Werte verstärkt, insbesondere den traditionellen Wert von *hexie*, was Harmonie in der Musik bedeutet und Harmonie zwischen Menschen symbolisiert. Die „schöne Musik“ kann die menschlichen Beziehungen und die Gesellschaft harmonisieren. Vgl. Abschnitt 1.2: *Musik und Philosophie*.

Musizieren erschafft eine *imagined community*<sup>48</sup> von Zuhörenden, repräsentiert eine kollektive kulturelle Identität.

Der Schutz und die Bewahrung des immateriellen Kulturerbes sind zu einem führenden Phänomen in der Gesellschaft geworden, das durch verschiedene Medien verbreitet wird. Neue Medienplattformen, die über eine große Nutzerbasis verfügen, haben in den letzten Jahren ebenfalls Werbeprogramme für *Immaterielles Kulturerbe* gestartet. So kann die Kurzvideosoftware *kuaishou* über 15 Millionen Ersteller von Inhalten mit Bezug auf *Immaterielles Kulturerbe* aufweisen und 224,5 Milliarden Aufrufe solcher Videos.<sup>49</sup> Darüber hinaus hat die *Chinesische Kunstakademie* die Plattform „*Memory of the World – Chinese Traditional Music Recording Archive*“<sup>50</sup> eingerichtet, um ihre umfassende Sammlung von Audio- und Videomaterialien offen zu präsentieren.

Neben den oben genannten Beispielen gibt es weitere, quantitativ nicht zu benennende, individuell erstellte Videoressourcen auf unterschiedlichen Internetplattformen. Insofern stellen diese schon jetzt einen unschätzbaren Datenschatz des chinesischen Immateriellen Kulturerbes dar. Die Entwicklung der digitalen Vernetzung hat es möglich gemacht, audiovisuelle Ressourcen zu präsentieren, die ursprünglich nur für ein Nischenpublikum bestimmt waren. Nun hat damit auch eine breite mediale Öffentlichkeit die Möglichkeit, an diesen „*Traditionen*“ teilzuhaben. Die Aufgabe der Bewahrung der Musiktraditionen hat sich mithin anscheinend erübrigt. Mit anderen Worten: Zumindest im Bereich der Volksmusik sind Tradition, Brauch und Stil fast eins geworden.

### 4.2.3 Authentizität und Imagination

Es besteht die Frage, ob der Sinn und der Wert, der sich in diesen musikalischen sozialen Akten – nämlich die Authentizität der Tradition selbst – verborgen findet, wirklich im Rahmen einer solchen Fernsehsendung dargestellt und vermittelt werden kann. In Bezug auf mediale Darstellungen scheint die Annahme nahezu liegen, dass weniger im eigentlichen Sinne der musikalischen Tradition musiziert

---

<sup>48</sup> Inspiriert von Benedict Andersons „*Imagined Communities*“ haben sich die Forscher auf die Suche nach all jenen Elementen der Kultur begeben, die bei der Konstruktion der nationalen Identität eine Rolle spielen. ANDERSON 1991.

<sup>49</sup> Einnahmen von über 1,5 Milliarden RMB erzielt. CSR-Bericht Racer 2021: Von der Erfassung der Welt zum Aufbau digitaler Gemeinschaften [EB/OL] (2022-06-07). URL: <https://m.huanqiu.com/article/48KFSy9iYkf>. (18.11.2022).

<sup>50</sup> *Memory of the World – Chinese Traditional Music Recording Archive*. URL: <https://www.ctmsa-cnaa.com/#/> (18.11.2022).

wird, sondern eher in einem modernen, performativen, auf Perfektion zielenden. Dies ist mithin auch als Folge eines Drucks zu sehen, der aus genau dieser medialen Öffentlichkeit entsteht: Was öffentlich präsentiert wird, soll auch perfekt sein. Dies genau entspricht aber nicht dem traditionellen Sinn. Man traf sich seinerzeit in vertrautem Kreise weniger persönlich bekannter Menschen zur entspannten eigenen und gegenseitigen Unterhaltung. Im medialen Kontext jedoch wird der Spielende eher höchstmögliche Perfektion anstreben, weil mit einem anonymen, in der Zahl nicht vorherzusehenden und für ihn nicht wahrnehmbaren, möglicherweise sehr kritischen Publikum zu rechnen ist. Insofern richtet sich die Aufmerksamkeit sehr wohl auf den künstlerisch-musikalischen Anteil, vernachlässigt dabei aber den sozialen und kulturellen. Ähnliches lässt sich in den Beobachtungen von Musikwissenschaftlerin SUN lesen:

*Encouraged by intangible cultural heritage initiatives, both the daily media and research societies have paid more attention to the folk practice of dadiao quzi [...] qyouou gatherings, which now focus more on practising than on relaxation and enjoyment.<sup>51</sup>*

Authentizität scheint in diesem Zusammenhang eine Qualität nicht der Musik, sondern der Geschichte des Zheng, die es zu erzählen vermag, der Erzählung der musikalischen Interaktion, in die sich die Zuhörenden und Zuschauenden hineinversetzen.<sup>52</sup> Varieté-ähnliche Fernsehsendungen zum immateriellen Kulturerbe schaffen einen gemeinsamen kulturellen Raum durch die rituelle Gestaltung der Show selbst. Sie regen somit das kollektive Gedächtnis – nicht nur – der Fernseh-Öffentlichkeit an, tragen die kognitiven Tendenzen und den Werterahmen des Publikums vor und beeinflussen zugleich seine Einstellungen und Orientierungen. Sie bilden somit eine nationale Imagination, die im modernen China sowohl real als auch metaphorisch aufgebaut ist. Dies ist zu vergleichen mit EYERMANS und JAMISONS Ansatz: *A tradition is both real and imagined at the same time.*<sup>53</sup>

Zheng – sowohl das Musikinstrument, als auch die Musik – als lebendige Tradition wird zu einem wichtigen Werkzeug der traditionellen Kulturvermittlung und zu einem Symbol der kulturellen Identität Chinas. Es zieht die Menschen nicht nur durch seinen Klang, sondern auch durch sein kulturelles Image an. Infolge der medialen Verbreitung entwickelt sich das Zheng als chinesisches immaterielles Kulturerbe sukzessive zu einem nationalkulturellen Symbol, das

---

<sup>51</sup> SUN 2015, 63.

<sup>52</sup> Vgl. FRITH, Simon: *Performing rites. On the value of popular music*, Harvard University Press, 1996, 275.

<sup>53</sup> EYERMAN, Ron / JAMISON, Andrew: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 30.

zur Bildung eines nationalen Gedächtnisses und einer kulturellen Identität in der Verdichtung der Vorstellungskraft in der digitalen Ära vertieft beiträgt.

---

### 4.3 Zheng als Popularkultur

Die Studie von *Walter Benjamin* über die Popularkultur ist einerseits eine Kritik an den negativen Auswirkungen der Wirtschaft und der Entwicklung von Wissenschaft und Technik auf die Kultur in der kapitalistischen Gesellschaft, die die künstlerische Atmosphäre bedrohen können, andererseits eine hohe Anerkennung des historischen Beitrags der modernen Wissenschaft und Technik zur Popularisierung der Kultur.<sup>54</sup> Mit der Entwicklung der Medientechnik ist populäre Musik zu einem permanent verfügbaren Unterhaltungsobjekt für alle daran Interessierten geworden, insofern ein Demokratisierungsschub.

Der Begriff *populäre Musik* bezieht sich auf Musik, die zugänglich, lebendig, leicht zu verbreiten ist und ein breites Publikum findet,<sup>55</sup> in der die soziale Wirkung und kulturelle Vitalität eines Musikgenres maßgeblich von seinem kommerziellen Wert bestimmt<sup>56</sup> und deren Verbreitung durch die Entwicklung der Medientechnologie beschleunigt wird. Der Einfluss der *populären Musik* hat sich weltweit auf Konzepte nationaler Kultur und Identität ausgewirkt.<sup>57</sup> Die Kombination aus kultureller Symbolik, wirtschaftlichem Wert und populärer Musik bildet nun eine Brücke für die Popularisierung des Zheng in der breiten Öffentlichkeit.

---

<sup>54</sup> Vgl. BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (erste deutsche Fassung, 1935), in: TIEDEMANN Rolf / SCHWEPPEHÄUSER Hermann (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I, Werkausgabe Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 431–469.

<sup>55</sup> Vgl. REDAKTIONSAUSSCHUSS DER ENZYKLOPÄDIE VON CHINA: *Enzyklopädie der chinesischen Musik und des Tanzes*, Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1989, 644.

<sup>56</sup> Kulturprodukte der Kulturindustrie werden nach ihrem Tauschwert produziert. Vgl. ADORNO, Theodor W.: *Das Schema der Massenkultur*, in: *Gesammelte Schriften (GS)*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1997, 91–98.

<sup>57</sup> Siehe NETTL, Bruno: *Persian popular music in 1969*, in: *Ethnomusicology*, 16 (2) 1972, 218–239. APPADURAI, Arjun: *Disjuncture and Differences in the Global Cultural Economy*, in: FEATHERSTONE, Mike (Hg.): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Los Angeles u. a.: SAGE Publications, 1995, 295–310.

### 4.3.1 Musikalische Fusion

Das Bestreben, eine einzigartige chinesische Populärmusik mit nationalen Merkmalen zu schaffen, beginnt bereits zwischen 1986 und 1989 mit dem popmusikalischen Phänomen *xibeifeng*. Der Begriff *xibeifeng* („Nordwestwind“)<sup>58</sup>, bezeichnet eine Musik, die sich auf musikalische Elemente aus den regionalen Liedern der Bevölkerung Nordwestchinas stützt.<sup>59</sup> Der Hintergrund für dieses Phänomen ist der Aufstieg eines kulturellen Bewusstseins in China, zeitlich nach der Reform und der Öffnung Chinas anzusetzen. Es entwickelt sich die *wenhuare* (Kulturbegeisterung)<sup>60</sup> und die *guoxuere* (nationale Lernbegeisterung).<sup>61</sup> Dieser Aufschwung der traditionellen Kultur greift alsbald auf den Bereich der Populärmusik über.

Als erstes Beispiel sei in diesem Zusammenhang der Rockmusiker CUI JIAN genannt, der im Jahr 1989 mit dem Einsatz traditioneller musikalischer Komponenten in der populären Musik experimentiert und damit den Anstoß zu etwas Neuem gibt. So verwendet er das Zheng in seinem Rocksong „*Der falsche Mönch*“ ähnlich einem Gitarrensolo, was diesem einen chinesischen Touch verleiht und vom Publikum sehr geschätzt wird.<sup>62</sup> Seit dem Rockstück von CUI JIAN hat sich die Verwendung traditioneller musikalischer Komponenten bei der Schaffung populärer Musik zu einem auffälligen Trend entwickelt. Eine Reihe von Popsongs wird bei gleichzeitiger Verwendung musikalischer Elemente aus Jazz und Rock mit chinesischen Elementen kombiniert.

---

<sup>58</sup> Dabei ist das Wort „Wind“ gleichbedeutend mit „Modeerscheinung“ oder „Fieber“ zu deuten.

<sup>59</sup> Vgl. ZHAO Yue: *The Musicality of C-Pop*, PhDiss, The University of Sheffield, 2010, 42.

<sup>60</sup> Die Kulturbegeisterung, die Anfang der 1980er Jahre in China aufkam, wurde vor allem von Intellektuellen mit akademischem Hintergrund in den Bereichen Literatur, Geschichte und Philosophie initiiert, um über die historischen Lehren der Kulturrevolution nachzudenken und die Rolle und den Wandel der traditionellen Kultur im Modernisierungsprozess Chinas zu untersuchen.

<sup>61</sup> JOHN MAKEHAM sieht als eines der wichtigsten Themen im zeitgenössischen chinesischen konfuzianischen Diskurs die Überzeugung an, dass die jeweils einzigartige, mit einer Nation verbundene Kultur die Grundlage der nationalen Identität bilde: „*The idea that ‚ruxue‘, ‚rujia thought‘, and ‚rujia culture‘ (Confucianism) constitute a form of cultural expression integral to Chinese identity*“. MAKEHAM, John: *Lost Soul. „Confucianism“ in Contemporary Chinese Academic Discourse*, Harvard University Asia Center, 2008, 9.

<sup>62</sup> CUI JIAN: *Jia Xing Seng (Der falsche Mönch)*: Audiozitat 23.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xy9y9MIJCMY> (17. 10. 2022).

Die Aufhellung der sozialen und politischen Bedeutungen ist in solchen populären Musikformen verankert.<sup>63</sup> Die Durchdringung der Popularkultur durch die Medien steht in engem Zusammenhang mit dem wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Bereich. Im Jahr 1996 weist JIANG ZEMIN in einer Rede über das Kunstschaffen darauf hin, dass

„[...] die ständig wachsenden geistigen Bedürfnisse der Menschen befriedigt werden und dass die Förderung der dominanten Kultur<sup>64</sup> mit der Förderung der Vielfalt perfekt verbunden wird“.<sup>65</sup>

Gewissermaßen stellt sich hier der staatliche Versuch dar, die laufende Entwicklung der Verbreitung populärer Musikstile keineswegs auszubremsen, jedoch zu steuern, und zwar durch verstärkte Betonung der *minyue*, deren Elemente aufgenommen und verarbeitet werden sollen. Während sich einerseits der freie Kapital-, Waren- und Ideenfluss niederschlägt, wird andererseits gleichzeitig der Aspekt der neuen kulturellen Kreativität übernommen.<sup>66</sup>

Popmusik, die eine starke kulturelle Identität projiziert, ist in China seither ständig präsent. In der Musikindustrie ist *zhongguo feng* (chinesischer-Wind-Stil) als Populärmusik-Genre eng mit der chinesischen Kultur verbunden. Als ein markantes Beispiel dafür ist Popmusik-Ikone JAY CHOU zu nennen. Dabei sind insbesondere Musikstücke mit starken chinesischen Stilmerkmalen wie *Ju Hua Tai* (Chrysanthementerrasse)<sup>67</sup> hervorzuheben. Er verwendet ein Zheng-Solo in diesem Musikvideo an zentraler Stelle, nutzt mithin traditionelle musikalische und

<sup>63</sup> SHEPHERD, John: *Definition as Mystification. A Consideration of Labels as a Hindrance to Understanding Significance in Music*, in: HORN, David (Hrsg.): *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1982*, (IASPM) Gothenborg u. a. 1985, 88.

<sup>64</sup> D.i.: *zhu xuanlü*, von der Regierung anerkannte Kultur, regierungsseitig geförderte Musikgenres. Förderung der Vielfalt (z. B. Popmusik).

<sup>65</sup> Chin. 使人民群众不断提高的精神需求得到满足,使弘扬主旋律与提倡多样化完满地统一起来 (Übersetzung aus dem Chinesischen). *Ausgewählte wichtige Dokumente seit dem 14. Nationalkongress*, Beijing: People's Publishing House, 2011, 224.

<sup>66</sup> APPADURAI, Arjun: *Disjuncture and Differences in the Global Cultural Economy*, in: *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, Mike FEATHERSTONE, ed. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1995, 295–310; zitiert nach BAUMANN, Max Peter: *The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization*, in: *The World of Music*, 42 (03) 2000, 121–144, hier: 127.

<sup>67</sup> Diese Musik wurde im Jahr 2006 veröffentlicht. 周杰倫 JAY CHOU: *Ju Hua Tai* (Chrysanthementerrasse). Audiozitat 24. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PdjBRvvJAzg> (13.12.2022).

instrumentale Elemente, um sich in einem populären Musikgenre auszudrücken, das chinesische kulturelle Werte und Ästhetik repräsentiert (vgl. Abb. 4.6).

Die Rezeption JAY CHOUS als sehr einflussreicher Popmusiker in China führt infolge des Star-Effekts auch zu einer gewissen Aufmerksamkeit für das Musikinstrument Zheng. Die musikalische Fusion – hier die Integration des Zheng in die Popmusikszene – ist durchaus als bewusstes Bestreben von Popmusikern zu sehen, sich und ihr Publikum – basierend auf dessen Hörgewohnheiten – stärker mit der traditionellen chinesischen Kultur in Verbindung zu bringen.



**Abb. 4.6** Video *Juhuatai (Chrysanthementerrasse)* von JAY CHOU

In dem Moment, als sich wieder ein starkes Interesse für die traditionelle Kultur entwickelt, wächst die Erkenntnis der in der Kulturindustrie tätigen Geschäftsleute über das Bestehen eines riesigen potenziellen Marktes. Die *minyue* wird somit zu einer wertvollen Ressource für Musikproduzenten und zu einer guten Gewinnerzielungsmöglichkeit im Bereich der Musik. Gegenwärtig gibt es zwei Hauptwege, auf denen Kommerz und Volksmusik in China miteinander verbunden sind: Zum einen treibt die Kommerzialisierung die Veränderung

der Musikformen direkt voran, zum anderen bietet sie den Nutzenden mit dem Angebot offener Plattformen Möglichkeiten für die Veränderung der Musik. Im digitalen Zeitalter haben diese beiden Ansätze wesentlich zur Verbreitung von *minyue* beigetragen. Ein Beispiel für eine direkte, von Kommerzialisierung getriebene Veränderung der Musikform ist die sogenannte „*xin minyue*“.

### 4.3.2 Die Entstehung der *xin minyue*

Die Bedeutung des Begriffs *xin minyue* (*Neue Volksmusik*) setzt sich in der wörtlichen Übersetzung aus zwei Teilen zusammen: „*xin*“ bedeutet *neu*; der Begriff „*minyue*“ ist als sprachtypische Ellipse eine gebräuchliche Abkürzung von *minzu yinyue* und steht für *Volksmusik*.<sup>68</sup> Er bezieht sich letztlich auf die Verschmelzung von chinesischen volksmusikalischen Elementen mit solchen aus westlichen Musikstilen im Zuge einer Globalisierung von Popmusik.

Die *xin minyue* zielt – abhängig von den Intentionen der jeweilig Agierenden – nicht nur auf eine ökonomisch effektive Gestaltung der Produktion von Musikwerken, sondern auch auf die Popularisierung der *minyue* und möglicherweise auf eine Bereicherung des Ausdrucks und der Wirkung von volksmusikalischen Traditionen.

Die *xin minyue* ist durch zwei Kriterien gekennzeichnet, die in unterschiedlicher Gewichtung auftreten können:

- (1) Auf *Ebene der Musik* stellt sie eine Kombination traditioneller Musikelemente mit westlich dominierter Populärmusik dar.
- (2) Auf *Ebene der Ökonomie* wird die Marktnachfrage durch die Kombination von populären Elementen, kommerziellen Verhandlungen, Gestaltung des Images der Interpretierenden, Verpackung von Musikprodukten und nicht zuletzt durch gezielte Erstellung von Musikvideos, die den jeweiligen ästhetischen Bedürfnissen sowie Hör- und Sehgewohnheiten entsprechen, gesteuert.

Die Verwendung des Zheng zur Aufführung populärer Musik ist eine Form der *xin minyue*. So nimmt im Jahr 1987 Zheng-Spieler LI WEI sein erstes Pop-Zheng-Album „*qiuqu qiulai*“ (*Herbst geht, Herbst kommt*) auf.<sup>69</sup> Er setzt das Zheng bei

<sup>68</sup> Eigentlich: Musik von *minzu*, also von Bevölkerungsgruppen. Siehe hierzu auch: LAU 2008, 33.

<sup>69</sup> Vgl. Information zu *Herbst geht, Herbst kommt* von LI WEI.

der Aufführung von äußerst bekannten Popmusikstücken ein, um das Instrument und seinen Klang dem Publikum nahezubringen, nutzt dabei charakteristische Techniken des Zheng, um Popsongs wie „*kusha*“ (*Weinender Sand*) zu spielen, die zu dieser Zeit sehr populär sind. Dieses Album hat – so lässt sich im Rückblick sagen – in besonderem Maße dazu beigetragen, das Zheng einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Die *xin minyue* mit ihrem Unterhaltungscharakter – integriert in Populärmusik als Trägermedium – kann mithin als moderne Interpretation traditioneller chinesischer Musik angesehen werden. Die Kombination regionaler und globaler Elemente kann in der Musik zu einer kreativen Konfrontation oder einem Miteinander geführt werden. BAUMANN sieht es ähnlich: „*local thinking and action are directly confronted with global ideas and values*“.<sup>70</sup>

Die *xin minyue* wird inzwischen durch die Medien ständig und weithin verbreitet. Der – hier bereits verwendete – Begriff *xin minyue* wird allerdings erst im Jahr 2000 für eine Fernsehsendung des Beijinger Senders *Wen-Yi-Radio* geprägt. WANG KANGHONG gibt Gründe für das Entstehen an:

*Dies hat den Vorteil, dass es zum einen relativ kostengünstig ist (in Bezug auf neue Kompositionen) und zum anderen die Attraktivität der „Klassiker“ genutzt werden kann, was dem Marktprinzip „niedrige Kosten und hohe Effizienz“ entspricht. Wie heißt diese moderne Version der Volksmusik? Es ist weder reine Volksmusik noch Popmusik, und damals dachten wir auch daran, den Kanal ‚neue Volksmusik‘ zu nennen, dann dachten wir, das ist sowieso ein Kanalname, und kamen schließlich auf den Namen ‚Neue Volksmusik‘, als der Name abgetippt wurde.<sup>71</sup>*

---

URL: <https://www.guzheng.cn/zhengren/show/140.html> (28.12.2022).

<sup>70</sup> BAUMANN, Max Peter: *Traditional Musical Instruments and Modernization*, in: *the world of music* 42 (3) 2000. 126. Siehe hierzu auch: APPADURAI, Arjun: *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*. New York: Verso, 2013. APPADURAI, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

<sup>71</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. HE Xiaobing: „*Neue Volksmusik*“. Die „*xx-Version*“ der traditionellen Musik?, in: *Chinesische Musik*, (01) 2003, 12–19, hier 13.

Der soziale, kulturelle und kommerzielle Wert der *xin minyue* wird seither ständig verstärkt. So ist die *Twelve Girls Band* beispielsweise eine erfolgreiche *xin minyue*-Gruppe.

### 4.3.3 Twelve Girls Band

Die *Twelve Girls Band* (im Folgenden: TGB) wird im Jahr 2001 als Instrumentalgruppe gegründet, die das Zheng sowie andere traditionelle chinesische Instrumente mit ihrer charakteristischen Mischung aus traditioneller chinesischer Musik, westlichem Pop und klassischer Musik enthält. Anstatt sich auf die Konventionen bei der Aufführung traditioneller Musik zu verlassen, wird die Musik von TGB den Rahmenbedingungen moderner kommerzieller Musik angepasst. So äußert WANG XIAOJING, Gründer der Band:

*Der Zweck der Gründung der „Twelve Girls Band“ war es, einen einzigartigen Stil der chinesischen Volksmusik zu entwickeln. In Kombination mit verschiedenen Faktoren wie Bühnenbild, visuellen Effekten, Kleidung und Aufführungsart hoffen wir, dass wir eine völlig neue Volksmusik schaffen können, die sowohl für das Ohr als auch für das Auge angenehm ist. Ich bin zuversichtlich, dass solche Musik weltweit verbreitet werden kann.<sup>72</sup>*

Das visuelle Erscheinungsbild von TGB kann unter Aspekten wie Körperform, Kleidung, Verhalten, Geschicklichkeitsleistung und Bühnenwirkung betrachtet werden (vgl. Abb. 4.7).

---

<sup>72</sup> Vgl. FN 529 zur Verwendung des Begriffs „Volksmusik“. Übersetzung aus dem Chinesischen. *Twelve girls Yuefang ensemble* in: *china daily* 2003–08-13.

URL: [https://www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-08/13/content\\_254528.htm](https://www.chinadaily.com.cn/en/doc/2003-08/13/content_254528.htm) (12.05.2022).



**Abb. 4.7** Twelve Girls Band

Es gibt vor allem vier Merkmale dieser Band:

- (1) Die Spielerinnen haben mit einem Studium an Chinas Musikhochschulen und Konservatorien eine reguläre künstlerische Ausbildung absolviert.
- (2) Die Musik wird zum Teil mit traditionellen chinesischen Instrumenten gespielt: Zu den Instrumenten der Band gehören traditionelle chinesische Instrumente wie *Zheng*, *Qin* (siebensaitiges Zitherinstrument), *Ruan* (ein Zupfinstrument), *Pipa* (gitarrenähnliches Zupfinstrument mit Griffbrett, jedoch einer dem *Zheng* ähnlichen Spielweise), *Sanxian* (dreisaitiges Zupfinstrument) und *Erhu* (zweisaitiges asiatisches Streichinstrument).<sup>73</sup>
- (3) Die Musik der Band kombiniert chinesischen und westlichen Stil: Klänge der chinesischen *minyue* verschmelzen mit den Klängen westlicher Pop-, Klassik- und Jazzmusik.
- (4) Jeder Auftritt erfolgt in ausgewählter Kleidung und es wird Wert auf Bühneneffekte gelegt.

<sup>73</sup> Die Band hat auch weniger bekannte ethnische Instrumente auf die Bühne gebracht, wie *danpao* (einsaitiges Zupfinstrument, das von der *Jing*-Ethnie gespielt wird), *ebi* (Einzelblatt-Holzblasinstrument der *Han*-Ethnie) und *tuliang* (Nicht-Schilf-Bambus-Blasinstrument der *Jingpo*-Ethnie).

Ihrem ersten erfolgreichen Auftritt in Beijing im Jahr 2001 folgen zahlreiche weitere auf vielen Fernsehsendern und in verschiedenen Medienkanälen. So betritt TGB zum Beispiel im Jahr 2002 die Bühne der *CCTV-Frühlingsfest-Gala*, die nicht nur eine Folklore-Bühne für nationale Feierlichkeiten ist, sondern auch ein mediales Kulturprojekt von Interesse, ein kultureller Raum, in dem offizielle Werte auf eine populäre Art und Weise gestaltet werden. Musikstücke, die hier aufgeführt werden, erreichen ein Publikum, das mit offenen Ohren lauscht, nicht zuletzt, weil hier offiziell Anerkanntes aufgeführt wird.<sup>74</sup> Das bedeutet, die hier vorgestellten Musikinstrumente werden als Objekte der dominanten Kultur vorgestellt und verbreitet. In dem Maße, wie sich diese neue Form der *minyue* verbreitet, beeinflusst sie auch die Wahrnehmung der *minyue* durch Rezipierende.

TGB wird weltweit vermarktet. Ihre Präsentation ist im Sinne von Welt-offenheit gedacht, homogenisiert unterschiedliche musikalische Stilistiken und wird als globale Musik bezeichnet. Ein Beispiel dafür ist der Song „*Clocks*“,<sup>75</sup> ursprünglich von der Musikgruppe *Coldplay* aus Großbritannien geschrieben. TGB integriert die Klänge der traditionellen chinesischen Instrumente in die modernen Synthesizer-, Bass- und Drumset-Klänge des Songs. Ein Hybridformat wie dieses – das Covern eines Erfolgssongs aus der amerikanischen Popmusik mit als traditionell anerkannten Musikinstrumenten – verschafft der Gruppe einen Anstieg an Aufmerksamkeit, der mit weiteren Stücken gesteigert wird.<sup>76</sup> Das Album *Shining Energy* aus dem Jahr 2004 bricht mit der höchsten Verkaufszahl aller Alben an einem einzigen Tag einen weiteren japanischen Verkaufsrekord. Ihre erste US-Veröffentlichung, *Eastern Energy* aus dem Jahr 2004, erreicht Platz eins der *Billboard World Music-Albumcharts* und erzielt Platz 62 der *Billboard*

---

<sup>74</sup> Seit der ersten CCTV-Frühlingsfest-Gala im Jahr 1983 hat sich diese langsam zu einer unverzichtbaren Begleiterscheinung beim Fernsehdinner am Neujahrsabend im Sinne eines neuen Brauchs entwickelt. Vgl. CHAO Xiaofeng: *Ein neuer Blick auf die Frühlingsfestgala aus der Sicht einer Medienritualtheorie*, 2014. URL: <http://media.people.com.cn/n/2014/1008/c389664-25791075.html> (23.11.2022).

<sup>75</sup> TWELVE GIRLS BAND: *Clocks (Cover)*. Audiozitat 25.

Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Am8ySL6xNB0> (23.11.2022).

<sup>76</sup> Hybridität von Musikgenres wird oft als Marketingstrategie bei der Förderung von Weltmusik verwendet und verbindet Industrieprodukte mit Exotik und Globalisierung. Siehe hierzu: STEINGRESS, Gerhard (Hg.): *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Hamburg: LIT Verlag Münster, 2002. WINZENBURG, John: *Heteroglossia and Traditional Vocal Genres in Chinese- Western Fusion Concertos*, in: *Perspectives of New Music*, 51 (2) 2013, 101–140.

*Top 200* – das höchstrangige Debüt für asiatische Künstler in der Geschichte der Billboard-Charts.<sup>77</sup>

Der internationale Erfolg der TGB mit einer Schar junger und schöner chinesischer Musikerinnen, die ein gemischtes Repertoire aus chinesischen und westlichen Melodien mit traditionellen chinesischen Musikinstrumenten spielen, kann sowohl hinsichtlich der Musik als auch der Auftritte der Band nur als chinesisch, globalisiert und populär beschrieben werden.

TGB legt großen Wert auf die Kombination: Musik unterschiedlicher regionaler Herkunft, dargeboten unter erheblichem Aufwand audiovisueller Bühneneffekte und beworben über Multikanal-PR-Maßnahmen. Darüber hinaus gibt es, unabhängig vom Geschäftsmodell, ein hohes Maß an Überschneidungen zwischen TGB und der Popmusik. Insbesondere bei der Promotion des Teams als Star werden keine Mühen gescheut.<sup>78</sup> In einem Interview des *Time Magazine* sagt WANG XIAOJING:

*Sie müssen schön sein. Zwölf schöne Mädchen, die auf der Bühne stehen, auch wenn es keine Musik gibt. Das ist schon sehr beeindruckend.*<sup>79</sup>

Die Identität der *minyue* und der Spielenden wird in einer kommerziellen Verpackung konstruiert, vor allem um den Zweck des Konsums zu erfüllen. Die Innovation der Musikform passt zur ästhetischen Psychologie der modernen Gesellschaft und erfüllt zuerst Bedürfnisse nach Vielfalt von Kultur wie auch öffentliche emotionale Katharsis und Unterhaltung. Sie stellt also einen Entwicklungstrend innerhalb der *minyue* in der neuen Ära im Einklang mit der öffentlichen Ästhetik dar. Die Kommerzialisierung der *minyue* spielt eine wichtige Rolle bei ihrer Wiederbelebung, dient einer Vielzahl von Interessen und Motiven, von begeisterten Musizierenden, die die Musik verbreiten wollen, bis hin zu Geschäftsleuten, die eher am Profit interessiert sind. EYERMAN und JAMISON argumentieren:

<sup>77</sup> Datenquelle: ROMERO, Angel: *Artist Profiles. 12 Girls Band*, in: *world music central*, 2018. URL: <https://worldmusiccentral.org/2018/04/08/artist-profiles-12-girls-band/> (10.04.2022).

<sup>78</sup> Die Betonung die Schönheit der Zheng-Spielerinnen hat auch erfolgreich das Forschungsinteresse vieler Wissenschaftler geweckt. Einige sind der Meinung, dass der Erfolg der TGB darauf zurückzuführen ist, dass sie die Bedürfnisse des Publikums nach Unterhaltung und Ästhetik erfülle. LAU 2008, 160–62. LAM, Joseph: *Chinese Music and its Globalized Past and Present*, Macalester International, (21) 2008, 29–77. Die Perspektive der Genderforschung steht nicht im Fokus dieser Arbeit. Sie ist späteren Forschungen zu diesem und weiteren spezifischen Themen vorbehalten.

<sup>79</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. DU Juan: *Ein Beispiel für die musikalische Kreativität des „Twelve Girls‘ Music Ensemble*, in: *Musikkomposition*, (05) 2012, 126–127.

*The commercialized and globalized culture has spawned a reaction, a searching after roots, authenticity, tradition. Folk music has, in many countries, thereby experienced a new „revival“ of interest.*<sup>80</sup>

Viele ähnliche Ensembles wie *Fancy Eighteen (Fang Hua 18)* ahmen in China das Erfolgsmodell nach (vgl. Abb. 4.8).<sup>81</sup>



**Abb. 4.8** Fancy Eighteen (Fang Hua 18)

Die traditionelle Kultur und die Hörgewohnheiten, die in dieser Kultur bereits verankert sind, werden mit populären Elementen kombiniert, um ein Musikgenre mit lokaler traditioneller Identität zu schaffen. Dies passt zu den Hörgewohnheiten der Menschen vor Ort und stärkt in dieser Form auch die Identität der Gruppe.

Obwohl solche Ensembles kommerziellen Erfolg erzielen, ist ihr Einfluss bis zu einem gewissen Grad noch eingeschränkt. Einer der Hauptgründe liegt mutmaßlich darin, dass zu Beginn noch traditionelle Medien genutzt werden. Mit dem Heranreifen der digitalen Mediennetze, wird die musikalische Ausdrucksform der *xin minyue* plötzlich zu einem großen Erfolg. Zur Veranschaulichung soll hier ein Beispiel des chinesischen Ensembles *Zide Qinshe (Zide-Qin-Club)* herangezogen werden.

<sup>80</sup> EYERMAN, Ron / JAMISON, Andrew: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 141.

<sup>81</sup> Bildquelle: Netzwerk Alte Musik. 2009/6/21, URL: [http://news.guqu.net/pipa/20090621081413\\_25937.html](http://news.guqu.net/pipa/20090621081413_25937.html) (21.11.2022).

### 4.3.4 Zide-Qin-Club

Der 2014 gegründete *Zide-Qin-Club* besteht hauptsächlich aus jungen Spielenden aus den 1980er und 1990er Jahren und einer Kombination traditioneller chinesischer Musikinstrumente wie *Qin*, *Zheng*, *Pipa*, *Di*, *Xiao* und *Gu* (vgl. Abb. 4.9).



**Abb. 4.9** Zide-Qin-Club (Zide Qinshe)

Die Gruppe gibt Konzerte, Vorträge und Unterricht. Sie erreicht durch ihre exzellent produzierten, sich visuell deutlich von anderen absetzenden Online-Musikvideos ein großes Publikum und erlangt dabei erhebliche Popularität. Das Stück mit dem Titel *changan shier shichen huanxiangqu (Twelve Hours of Chang'an Fantasia)* ist auf der Grundlage der Titelmelodie des Film- und Fernsehromans *changan shier shichen (Twelve Hours of Changan)* bearbeitet. Innerhalb weniger Tage nach Veröffentlichung auf *Bilibili*<sup>82</sup> sind rund eine Million Aufrufe zu vermerken. Im täglichen Ranking der gesamten Website belegt es mit mehr als 7.900 Pop-ups für den siebenminütigen Auftritt Platz 34. Die von *Zide-Qin-Club* aufwändig produzierten Videos finden sich auch auf *YouTube* und sind bereits mehr als eine Million Mal angesehen.<sup>83</sup>

Die Nutzung von Media-Plattformen hat die Effizienz der Kommunikation zwischen Musikanbietenden und Zuhörenden hinsichtlich der traditionellen Musik stark verbessert und zu einer raschen Veränderung der Art und Weise

<sup>82</sup> Diese Online-Plattform wird im folgenden Abschnitt 4.4.1 genauer vorgestellt.

<sup>83</sup> Statistik von YouTube: URL: <https://www.youtube.com/@Zideqinshe/about> (12.01.2023).

beigetragen, in der diese aufgeführt wird. Sie entwickelt sich zu einer der wichtigsten Formen der Musikkommunikation und spielt auch eine bedeutende Rolle bei der Kommunikation über traditionelle Musik und deren Entwicklung. TANG BIN, ein Mitglied des *Zide-Qin-Clubs*, sagt dazu:

*In der heutigen Internetumgebung verbreiten sich Musikvideos viel eher als reine Tonaufnahmen, und ein Ensemble wirkt ausdrucksstärker als ein einzelnes Instrument.*<sup>84</sup>

Diese Art der Aufführung in Form eines Ensembles ist zwar auch weitgehend als kommerzielles Angebot anzusehen, findet sich aber immer mit der Existenz des Zheng als traditioneller Form der Unterhaltung verbunden und ist somit durchaus als moderne Fortsetzung des Zheng als Volksmusikinstrument innerhalb einer kommunizierenden Gemeinschaft zu betrachten.

### 4.3.5 Sozialer Wandel im Wandel des musikalischen Ausdrucks

An diesen beiden exemplarisch vorgestellten Musikgruppen – *Twelve Girls Band* und *Zide-Qin-Club* – lässt sich eine Spiegelung des sozialen Wandels im Wandel des musikalischen Ausdrucks erkennen.

Wenn TGB zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch chinesische kulturelle Inhalte im Gewand westlicher Popmusik darbietet und somit eher ein Konsumprodukt und kulturelles Symbol mit wirtschaftlichem Wert wie auch Unterhaltungsqualitäten zeigt, in dem sich der der Musik innewohnende ästhetische Wert jedoch weitgehend verflüchtigt, unterstreicht hingegen *Zide-Qin-Club* die Rückkehr einer chinesischen Ästhetik.

Dieses Ensemble vermittelt auf visueller Ebene eine traditionelle chinesische Ästhetik in einem modernen technischen Gewand, mehr aber noch auf der auditiven – also auf der eigentlich musikalischen – durch den umfassenden, nahezu ausschließlichen Einsatz traditioneller Musikinstrumente, auf denen dann vieltimmige Melodien, Klänge und Rhythmen erzeugt werden, die dem populären Genre nicht fremd sind.

---

<sup>84</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. „Als ob Menschen aufalten Gemälden spielen würden, ist die Inszenierung der ‚Fantasia on the Twelve Hours of Chang’an‘ dieses Zitherclubs großartig!“, *Beijing Daily*, 2019–12-06. URL: [https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5dde0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5dea238ae4b0fe93cc\\_190657.html](https://ie.bjd.com.cn/5b165687a010550e5dde0e6a/contentApp/5b21d73be4b02439500383f1/AP5dea238ae4b0fe93cc_190657.html) (12.01.2023).

Dies kann als Inbegriff des Phänomens des *guochao* (Trend zur Nation) bezeichnet werden, der das Ergebnis des *kulturellen Selbstvertrauens* ist.<sup>85</sup> Im Zuge der Digitalisierung sind chinesische Musikinstrumente – insbesondere das Zheng – als „Popkultur“ in verschiedenen Online-Plattformen gegenwärtig und – statt nur in einer einzigen Region bekannt zu sein – weltweit zu Vertretern der chinesischen Kultur geworden.

Es zeigt sich mithin ein starker Einfluss der Medien auf das Zheng und seine Musik. Über Jahrhunderte – vielleicht Jahrtausende – innerhalb einer Region von einem Ausmaß einiger Tagesreisen zu Fuß von Mensch zu Mensch weitergegeben und miteinander im gemeinsamen Musizieren gepflegt, entwickeln sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Spieltechnik und Kompositionen unter dem abrupten Einfluss westlicher Kulturen eher in Richtung der europäischen Kunstmusik.

Mit dem Vordringen der Populärmusik im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts – insbesondere in einer vernetzten Welt – ist aber nicht der von konservativer Seite gern beschworene Niedergang aller Kultur zu konstatieren, sondern im Gegenteil ein Wiederaufleben eines Instruments mit einem Teil seiner aus den Traditionen ererbten Merkmale. Die Ästhetik passt sich in Äußerlichkeiten zwar den populären Elementen jeder Epoche an, doch der Kern bleibt erhalten. Im Wandel steckt auch Kontinuität. Gewissermaßen kehrt das Zheng nach einem Ausflug in die Kunstmusik mit der *xin minyue* in den Alltag zurück.

---

## 4.4 Zheng im digitalen Zeitalter

### 4.4.1 Online-Plattform Bilibili

Im gesamten gesellschaftlichen Umfeld Chinas, das der traditionellen Kultur einen hohen Stellenwert beimisst, übt sie einen subtilen Einfluss auf die jüngere Generation aus: Die *YouTube* ähnliche Plattform namens *Bilibili*. Sie hat nicht nur eine Gruppe professioneller Interpreten zusammengebracht, sondern auch eine große Zahl von Liebhabern der Volksmusik angezogen. Eine Statistik von *Bilibili* zeigt, dass es im Oktober 2021 mehr als zwei Millionen Videobeiträge in der Kategorie *Guofeng (Nationaler Stil)* gibt und die Zahl der Fans der *Guofeng-Musik* bei *Bilibili* 177 Millionen überschreiten wird, von denen etwa 70 % zwischen 18 und 30 Jahre alt – also eher jung – sind.<sup>86</sup> Auch in chinesischen Wissenschaftskreisen wird die um 1990 geborene Generation allgemein

---

<sup>85</sup> Siehe hierzu auch Abschnitt 3.1: *Sozialer Hintergrund*.

<sup>86</sup> Vgl. *Bilibili Annual National Wind Data Report* [R] 2021, 17.

als „*Generation Z*“, also die, die mit dem Internet aufgewachsen ist, definiert.<sup>87</sup> *Generation Z* ist die Hauptnutzerguppe von *Bilibili*. Für Muskschaffende ergibt sich hier die Chance, Musikvideos zur Promotion in einem relativ großen, aber auch klar umrissenen Zielgruppensegment einzusetzen.

#### 4.4.1.1 Virtuelle Gemeinschaft

*Bilibili* ist ursprünglich eine Videoplattform mit ACG-Inhalten, nämlich Animation, Comics und Games. Dieser Begriff soll verwendet werden, um auf die virtuellen Welten zu verweisen, auf die illusionären Räume, die von diesen drei Kulturformen geschaffen werden. Auf diesen Plattformen sind bei den populärsten Werken im Allgemeinen ähnliche ästhetische Interessen zu finden. Die meisten ihrer Werke sind dem Fantasy-Genre zuzuschreiben und werden von einem jugendtypischen visuellen Streben nach Ästhetik und Coolness dominiert. Sie ist binnen weniger Jahre zu der audiovisuellen Online-Plattform und virtuellen Gemeinschaft schlechthin avanciert.

Zheng-Bloggerinnen verwenden diese Online-Plattform – wie auch andere –, um sehr bekannte Musikstücke aus Animation, Film und Fernsehen sowie Populärmusik zu adaptieren. Die beiden Spitzenvideos des Zheng auf *Bilibili* – gemessen an der Zahl der Zugriffe mit fast 100 Millionen – stammen von derselben Bloggerin: MO YUN (eine Amateur-Zheng-Spielerin) lädt ihre selbstgespielte Zheng-Musik hoch. Bis Mai 2022 hat MO YUN auf *Bilibili* mehr als zwei Millionen Fans.<sup>88</sup> Den ersten Platz aller Zhengvideos erreicht sie mit einem Zhengcover des Stücks „Qian Ben Ying“ (2014) der virtuellen Sängerin Hatsune Miku mit mehr als 50 Millionen Aufrufen (Abb. 4.10).<sup>89</sup>

Der Song „*Yu Quan Tian Xia*“ ist ursprünglich ein Original-Song, gesungen von der virtuellen Sängerin LUO TIANYI. MO YUN verwendet ihn als Adaptionsprototyp und veröffentlicht 2015 eine Coverversion auf dem Zheng. Das meistgespielte Video auf *Bilibili* ist allerdings nicht das Original, sondern die Coverversion von MO YUN – Zheng begleitet von einer Trommel –, die fast 1,5 Mio. Mal aufgerufen wurde (Abb. 4.11). Neben diesen Videos hat MO YUN auch andere Werke auf Zheng gecovered und mit ihren Bearbeitungen ein breites Spektrum an jungen Fans erobert.

---

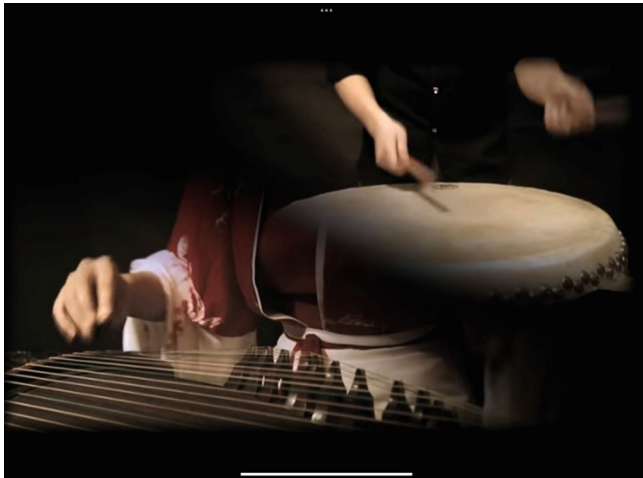
<sup>87</sup> Vgl. WANG Shuixiong: *Beobachtung der Jugendgruppe der „Generation Z“ in China*, in: *People's Forum*, (09) 2021, 24.

<sup>88</sup> Datenquellen: URL: <https://space.bilibili.com/2374194/> (02.06.2022).

<sup>89</sup> Datenquellen: URL: [https://www.bilibili.com/video/BV1Sx411T7QQ?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click.\(02.06.2022\)](https://www.bilibili.com/video/BV1Sx411T7QQ?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.(02.06.2022)).



**Abb. 4.10** *qianbenying* (Thousands of Cherry Blossoms, 2014) mit der virtuellen Sängerin HATSUNE MIKU



**Abb. 4.11** *Yu Quan Tian Xia* von MO YUN

Wesentliches Merkmal von MO YUNS Videos im Vergleich zu ähnlichen und somit Anlass für den Gewinn an Popularität unter jungen Nutzern von *Bilibili* mag sein, dass die meisten der gespielten Songs dem Charakter der beliebten ACG-Musik von *Bilibili* entsprechen, was deren Nutzerstruktur stark entgegenkommt.

Zum anderen steht auch die Kreativität der Musik unter den Bedingungen der Digitalisierung: Es bieten sich Möglichkeiten, neben dem Solospiel auch allein als Ensemble auftreten zu können – nämlich unter Einsatz technischer Mittel. Insofern ist jeder in der Lage, sich selbst zu produzieren und die eigenen Videos hochzuladen. Damit steigt die Chance, Talente zu entdecken und entdeckt zu werden.

Die Begeisterung für auf dem Zheng gespielte *Animé*-Musik führt zu einer vielschichtigen Situation: Das Zheng als traditionelles Musikinstrument findet die Aufmerksamkeit und Liebe der jüngeren Generation, die Interpreten werden zu Idolen und profitieren von der Entwicklung eines neuen Musikbereichs und die Website gewinnt enorm an kommerziellem Wert.

#### 4.4.1.2 Kommerzielle Gewinne und Star-Effekt

Während die vom Zheng adaptierte Musik sehr begehrt ist, erhalten Zheng-Spielende auch gewisse wirtschaftliche Vorteile:

- (1) Mit wachsendem Bekanntheitsgrad – dem eigenen und dem der Plattform – können Werbeeinnahmen erzielt und gesteigert werden.
- (2) Zheng-Spielende können sich ihre eigene Fangemeinde aufbauen und den Verkauf von Fanartikeln zu einer Einnahmequelle und somit zu einem ökonomischen Gewinn entwickeln.

So erhält zum Beispiel MO YUN auf *Bilibili* mit dem Titel „*Qian Ben Ying*“ mehr als zwei Millionen Coins. Zehn Prozent dessen, was die Zuschauer in das Video investieren, wird an die Bloggerin ausgezahlt.<sup>90</sup> Durch die Lizenzierung und den Betrieb von Online-Musikplattformen lassen sich demnach beträchtliche Einnahmen generieren.<sup>91</sup> Infolgedessen können Zheng-Spielende ein gewisses

<sup>90</sup> Datenquelle von MO YUN: *Qian Ben Ying*.

URL: [https://www.bilibili.com/video/BV1Sx411T7QQ?spm\\_id\\_from=333.337.search-card.all.click](https://www.bilibili.com/video/BV1Sx411T7QQ?spm_id_from=333.337.search-card.all.click) (24.04.2022).

<sup>91</sup> Siehe hierzu auch: YU, Hui / SCHROEDER, Sara: *Distribution and Popularity Patterns of Chinese Music on YouTube. A Case Study of Local Music's Representation on a Global Internet Platform*, in: *Journal of New Music Research*, 47 (1) 2018, 68–77. URL: <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1369129> (07.07.2022).

objektiv messbares Einkommen erzielen. Dies ermutigt wiederum weitere Zheng-Enthusiasten, ihre eigenen Videos von Zheng-Aufführungen auf eine Website hochzuladen. Die kommerzielle Seite ist mithin eine wichtige Möglichkeit und Motivation, in das Volksmusik-Revival einzusteigen.<sup>92</sup>

Junge Zuhörer unterstützen die neuen Klänge durch den Kauf dieser Kulturprodukte. Ihr Interesse an der neuen Tradition wird zu einer wichtigen Dynamik in der aktuellen Vitalität der Zheng-Musik im modernen China, weil sich die Anbietenden nach dem Kundeninteresse – also dem Interesse der Zuhörenden – richten, um ihre Einnahmen zu erzielen oder gar zu erhöhen. In diesem Zusammenhang hat sich die hierarchische Beziehung zwischen den Urhebern und ihren Fans potenziell demokratisiert. Die sozialen Beziehungen zwischen Erzeuger und Verbraucher werden von der sozialen Kultur beeinflusst.<sup>93</sup>

Aufgrund der Popularität ihrer Videos wird MO YUN sogar zum Prototyp des Films *„Our Shining Days“*. Es handelt sich um eine Jugendkomödie aus dem Jahr 2017 über eine Gruppe von Schülern der High School Music Academy und ihre Bemühungen, die klassische chinesische Musik wiederzubeleben und zu fördern. Dieser Film präsentiert traditionelle chinesische Musik in einem neuen Licht und arrangiert alte Klassiker neu, um sie dem modernen Geschmack anzupassen. Der Film scheint, direkt aus dem Leben zu kommen. In diesem Film tritt die Schauspielerinnen Liu Yongxi *„qianzhi daren“* vor allem durch MO YUNS Stück *„Yu Quan Tian Xia“* hervor (Abb. 4.12).<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. TACHI, Mikiko: *Commercialism, Counterculture, and the Folk Music Revival. A Study of Sing Out! Magazine, 1950–1967*, in: *The Japanese Journal of American Studies*, (15) 2004, 208.

<sup>93</sup> Vgl. TAYLOR, Timothy D.: *Strange Sounds: Music, Technology, & Culture*, New York / London: Routledge, 2001.

<sup>94</sup> MO YUN: *Yu Quan Tian Xia*. Audiozitat 26. Siehe auch URL: <https://www.youtube.com/watch?v=59Dw9AQT9Kg> (24.04.2022).

**Abb. 4.12** LIU  
YONGXI *qianzhi daren*



Bemerkenswert dabei ist das Aufgreifen eines auf den ersten Blick abwegigen Themas in einem rein kommerziellen Film, das auf ein eher informiertes und aufnahmefähiges Publikum abzielt und dieses auch trifft. Bekanntheitsgrad und Beliebtheit garantieren folglich sogar ökonomischen Ertrag. Das heißt, dass neben anderen Faktoren auch eine breite Rezeptionsbereitschaft für ein traditionelles Musikinstrument wie das Zheng vorhanden sein muss.

Aufgrund ihrer Popularität auf Online-Plattformen wird *MOYUN* auch zu Fernseh-Sendungen eingeladen. Im Jahr 2020 geht es darum, eine Zheng-Version des Stücks „*Wan Shen Ji*“ beim „*Guoyue dadian*“ (*Nationalen Musikfestival*) aufzuführen (Abb. 4.13).<sup>95</sup> Dieses Musikstück entstammt der alten chinesischen Mythologie und entsteht auf dem *BiliBili*-Silvesterfest 2017. Die Integration von

<sup>95</sup> Es wird eine Reihe von Musikprogrammen mit traditioneller Musik ins Leben gerufen und ihr damit ein breiteres Publikum geschaffen. Die Show *Guoyue Dadian* (Nationales Musikfestival) – von Guangdong TV und Shanxi TV koproduziert – wird beispielsweise seit ihrer Premiere 2018 über mehrere Staffeln ausgestrahlt. Bildquelle: URL: [https://k.sina.com.cn/article\\_1652484947\\_627eeb53020012e2b.html](https://k.sina.com.cn/article_1652484947_627eeb53020012e2b.html) (24.04.2022).

Subkulturen und dominanten Kulturen entspricht genau der Musikästhetik der jüngeren Generation.



**Abb. 4.13** *Guoyue dadian* (Nationales Musikfestival)

Die Herangehensweise des Fernsehens an die Popkultur hat einerseits die Zustimmung einiger Gruppen und die Einschaltquoten erhöht und andererseits das allgemeine ästhetische Niveau der Musik in der Gesellschaft beeinflusst.<sup>96</sup> Das Zheng ist allmählich zu einem symbolischen Zeichen für die Darstellung einer Gruppe geworden und wird zu einem wichtigen Vermittler der Rolle der chinesischen Kultur in der Gesellschaft selbst.

#### **4.4.1.3 Vielfältige Möglichkeiten musikalischer Darbietung**

Mit der Entwicklung der Technik ist die Präsentation des Zheng vielfältiger geworden. Im Jahr 2019 veranstalten *BiliBili* und *Xinhua* unter dem Titel *Die schönste Nacht 2019* gemeinsam eine Silvesterveranstaltung. MO YUN und andere Zheng-Bloggerinnen nehmen an dieser Veranstaltung teil. Die Vielfalt und die

<sup>96</sup> Vgl. CAREY, James: *Communication and Culture. Essay on Media and Society*, Boston: Unwin Hyman, 1989, 97.

Möglichkeiten des Zheng-Spiels werden in dieser Aufführung präsentiert. Erwähnenswert ist hierbei insbesondere der gemeinsame Auftritt der virtuellen Sängerin LUO TIANYI als Laserprojektion, des Zheng und des realen Pipa-Spielers FANG JINLONG mit dem äußerst bekannten chinesischen Volkslied *Mo Li Hua (Jasminblüte)*. Die Aufzeichnung dieser Veranstaltung erreicht bis zum 30.12.2022 eine Gesamtzuschauerzahl von 140 Millionen (Abb. 4.14).<sup>97</sup>

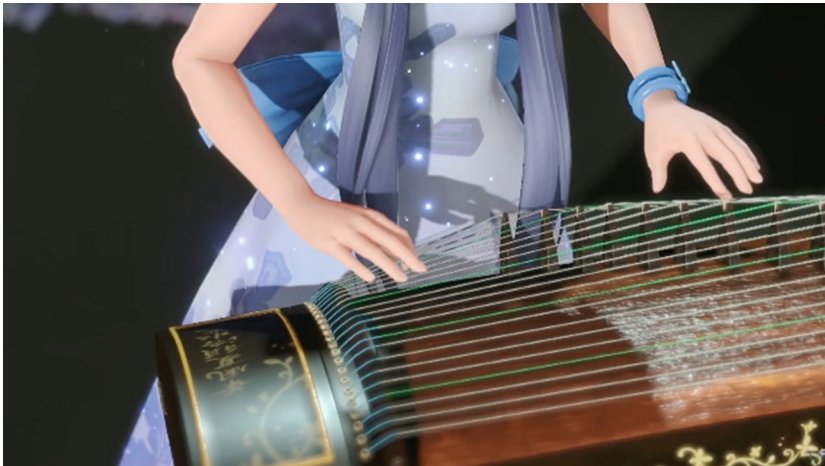


**Abb. 4.14** LUO TIANYI und FANG JINLONG

Diese musikalische Form erweitert die Ausdrucksmöglichkeiten des Zheng und gewinnt auch ein umfangreiches Publikum (Abb. 4.15).

---

<sup>97</sup> Die virtuelle Sängerin LUO TIANYI als Laserprojektion und der reale Künstler FANG JINLONG führen gemeinsam „*Mo Li Hua (Jasminblüte)*“ auf. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/101104092> (24.04.2022). Audiozitat 27. Siehe auch URL: <https://youtu.be/ngqfloJqfg0> (24.02.2024). Einsatz des Zheng etwa 2:33 bis 2:45.



**Abb. 4.15** LUO TIANYI am Zheng (Ausschnitt)

Am 4. Januar 2020 veröffentlicht *Bilibili* Daten über die *Die schönste Nacht 2019*. Die Veranstaltung – bei Aufnahme im Internet live übertragen – wird in nur vier Tagen von mehr als 46 Millionen Menschen gesehen. Auf *Sina Weibo* führt das Thema *#Bilibili New Year's Eve* zu mehr als 99.000 Diskussionen und 220 Millionen Lesern.<sup>98</sup> Der Erfolg der Show ist nicht nur im visuellen und akustischen Genuss der musikalischen Vielfalt zu sehen, sondern auch in der Digitalisierung der Show mit Hilfe von Daten, durch die Analyse der Such- und Anzeigedaten von Nutzern und Nutzergruppen, die kommerzielle Planung und Verpackung sowie die allgemeine Atmosphäre des Marktes, die die traditionelle Kultur begünstigt. Die meisten Bilder der Bühnenaufführung im Video sind hell und ästhetisch ansprechend. In der medialen Darstellung erscheinen Zheng-Spielende eher in der Position eines Stars: In der Folge wird ihre Spielweise imitiert, sogar Frisur und Kleidung.

---

<sup>98</sup> Datenquelle: URL: [http://m.cyol.com/content/2020-01/10/content\\_18320199.htm](http://m.cyol.com/content/2020-01/10/content_18320199.htm) (24.04.2022).

Auf Amateur-Ebene werden eher populäre und melodiöse Stücke aus Film und Fernsehen bevorzugt, verbreitet in nicht unerheblicher Weise durch das Internet. Solche Bearbeitungen populärer Musik für das Zheng haben zwar die Aufmerksamkeit jüngerer Gruppen auf das Zheng gelenkt, gleichzeitig aber auch Diskussionen in Zheng-Kreisen ausgelöst. Infragestellung und Bewahrung der Tradition werden hier zu einem Streitpunkt. Als Antwort auf die Ansicht einiger, dass die traditionelle Musik in ihrem ursprünglichen traditionellen Repertoire aufgeführt werden sollte, sagt MO YUN in einem Interview:

Die Möglichkeit, auf dem Guzheng Musik in verschiedenen Genres zu covern und zu komponieren, kann neue Erfahrungen in die Volksmusik bringen und die unendlichen Möglichkeiten des traditionellen Instruments in der zeitgenössischen Musik ausloten. Das traditionelle Repertoire legt die grundlegenden Techniken, die traditionelle Ästhetik und die Philosophie des Guzheng-Spiels fest, aber das Instrument entwickelt sich ständig weiter, und alles, was wir jungen Leute tun müssen, ist, danach zu streben, das Guzheng in poetischere Gefilde zu führen und dabei die Früchte unserer Vorfahren zu ernten.<sup>99</sup>

Die Äußerung von MO YUN mag als Beispiel dafür gesehen werden, wie kulturelles Selbstbewusstsein und immaterielles Kulturerbe eine Verbindung für eine weitere Fortentwicklung eingehen, wie sich die gesamte Atmosphäre auf junge Leute auswirken kann. Die Ansicht von Zheng-Professor WANG ZHONGSHAN vom *Chinesischen Konservatorium* dazu:

*It is not unusual for the guzheng to be combined with pop music, it shows that people are recognizing the potential and charm of this traditional instrument.*<sup>100</sup>

Auch Zheng-Professorin JIWEI befürwortet dies:

*Using a traditional musical instrument like the guzheng in contemporary music is basically an inheritance and revival of the classics. The new style conforms to requirements of modern audiences while at the same time adds impetus to traditional art.*<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. YANG Xinyu: *Die Person, die in der Silvesternacht auf dem Sender B die meisten „Knie“ bekommen hat.* in: China Youth Daily 10.01.2020. URL: [http://zqb.cyol.com/html/2020-01/10/nw.D110000zqgnb\\_20200110\\_1-08.htm](http://zqb.cyol.com/html/2020-01/10/nw.D110000zqgnb_20200110_1-08.htm) (21.05.2022).

<sup>100</sup> *Guzheng goes contemporary*, in: *Global Times* 29.07.2009. URL: [http://www.china.org.cn/culture/2009-07/29/content\\_18226438.htm](http://www.china.org.cn/culture/2009-07/29/content_18226438.htm) (12.09.2021).

<sup>101</sup> Idem.

Menschen aus allen Gesellschaftsschichten, offizielle Vertreter, Berufsspieler, Amateure, Geschäftsleute usw. unterstützen die verschiedenen Interpretationen des Zheng und vor allem die Verbreitung des Zheng als chinesisches Instrument. Das mag daran liegen, dass dem Zheng eine gemischte kommerzielle, wirtschaftliche und kulturelle Identität zuzuschreiben ist.

Tatsächlich gibt es auf verschiedenen Plattformen wie *Bilibili* viele Musik-Blog-Nutzende wie MO YUN. Sie sind mit den Techniken der Videoproduktion und den Gesetzen der Online-Kommunikation vertraut und stellen ihre sorgfältig bearbeiteten Videos von Repertoire, Originalkompositionen und täglichen Proben auf die Online-Plattform. Sie haben sich mit ihrer Zheng-Musik in die neue Medienkultur eingepasst, indem sie ihren eigenen Kanal in der Online-Videoplattform eingerichtet haben und ihn für die Verbreitung ihrer Produktionen nutzen. Sie können Akademiker mit professionellem Hintergrund oder Amateur-Lernende sein. Sie kombinieren chinesische Musik mit Animationen, Film- und Fernseh Titeln, populären Liedern und vor allem mit visuell wirkungsvollen Auführungsbildern, um Aufmerksamkeit, Lob und Begeisterung beim Publikum zu erzeugen und ein neues Publikum für das Zheng zu gewinnen.

Die Wiederbelebung der chinesischen traditionellen Kultur stellt mithin eine Möglichkeit dar, zur ästhetischen Psychologie und den ästhetischen Gewohnheiten der traditionellen Musik zurückzukehren und diese wieder neu – und anders – aufzubauen.

Die junge Netizin ZHAI LINGLING äußert sich auf *Bilibili*:

*Für mich klingt minyue viel intimer als symphonische Musik, was wahrscheinlich an unserer Erziehung liegt. Es gibt kein „Nichtverstehen“.*<sup>102</sup>

In diesem Zusammenhang bezieht sich der Begriff *minyue* nicht nur auf traditionelle Musikformen, sondern umfasst auch zeitgenössische Musikformen in Verbindung mit populärer Musik. Er steht im Einklang mit den allgemeinen musikalischen Hörgewohnheiten und Hörerwartungen der Gesellschaft.

---

<sup>102</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. *Wie sich die Volksmusik in der Hitze des Gefechts weiterentwickelt*, in: Xinhua 24.03.2021. URL: [http://www.xinhuanet.com/culturepro/2021-03/24/c\\_1127247589.htm](http://www.xinhuanet.com/culturepro/2021-03/24/c_1127247589.htm) (14.07.2022).

Musik als Mittel zum Ausdruck von Identität artikuliert nicht nur das Selbstverständnis, sondern auch die soziale Zugehörigkeit eines Menschen. Welche Musik diese Menschen hören und spielen, ist also als Ausdruck dessen anzusehen, was für ein Mensch sie sein wollen. FRITH argumentiert: „*music taste, in short, is now intimately tied into personal identity.*“<sup>103</sup> Die Fähigkeit von Musik, emotionale Wirkungen bei Menschen hervorrufen zu können, beruht auch auf dem psychologischen Bedürfnis des Einzelnen, eine soziale Identität zu suchen. Das Verwenden dieses Musikgenres ist für Jugendliche zu einer Möglichkeit geworden, ihre kulturelle Identität auf der Suche nach Zugehörigkeit zu konstruieren. Jüngere Menschen unterstützen ihre traditionelle Kultur und bewahren sie in einer Form, die sie im Internet akzeptieren können, eine moderne Interpretation von Tradition.

#### 4.4.2 Kurzvideo-App Douyin

Mit Entwicklung der Technik sind geografische Entfernungen und Ländergrenzen bei der Distribution und Verbreitung von Musik irrelevant geworden. Musik wird mithin unabhängig von Ort und Zeit konsumierbar.<sup>104</sup> Das Aufkommen der Mobilfunknetze hat eine schnellere und einfachere Methode des Informationsaustauschs geschaffen und die zeitlichen und räumlichen Beschränkungen bei der Übermittlung von Informationen aufgeweicht. Der statistische Bericht zeigt: Im Juni 2021 erreicht die Zahl der chinesischen Internetnutzenden über mobile Netze 1,007 Milliarden, von denen 888 Millionen Kurzvideos nutzen, was 87,8 % der Gesamtzahl ausmacht.<sup>105</sup> Dies legt nahe, dass die Nutzung von Kurzvideo-Apps inzwischen zu einem wesentlichen Aspekt der Lebensweise geworden ist.

*Douyin* ist die chinesische Version von *Tiktok*, eine Kurzvideo-App, 2016 von Chinas jungem Technologieriesen *Bytedance* herausgebracht. Sie ist in kürzester Zeit die einflussreichste Kurzvideo-Software in China geworden. Die App ermöglicht es Benutzenden, kurze Videos sowie Livestreams zu erstellen, zu bearbeiten und zu teilen. Gemäß dem 2022 erschienenen *Douyin Folk Music Live Streaming Data Report* gibt es im Jahr 2021 mehr als 1,78 Millionen Live-Übertragungen von Volksmusik. Die Zahl der Zuschauer übersteigt 6,1 Milliarden. Die kumulierten Stunden der Live-Übertragungen erreichen 2,33 Millionen. Bei einer

---

<sup>103</sup> FRITH 1996, 236.

<sup>104</sup> Vgl. KOCH 2020, 109–111.

<sup>105</sup> CNNIC: 48. statistischer Bericht über die Entwicklung des Internets in China.  
URL: <https://n2.sinaimg.cn/finance/a2d36afe/20210827/FuJian1.pdf> (07.05.2023).

Aufführungsdauer von 1,5 Stunden entspräche dies umgerechnet 4.270 Volksmusikkonzerten mit einer durchschnittlichen Zuschauerzahl von 2.319 Personen pro Aufführung, die täglich auf *Douyin* stattfinden. Volksmusik-Live-Übertragungen erhalten dabei über 3,2 Milliarden Likes in *Douyin*, wobei das Zheng als eines der beliebtesten Musikinstrumente in *Douyin*-Live-Übertragungen anzusehen ist.<sup>106</sup>

Immer mehr Zheng-Spielende veröffentlichen Videos von eigenen Konzerten, um sich selbst zu vermarkten. Gleichzeitig nutzen Zheng-Spielende *Douyin* als Plattform, um Zheng zu unterrichten. Der neue Zheng-Lern- und Verbreitungsmodus erscheint demnach wie die Bildung einer Vermarktungsform in *Douyin*.

#### 4.4.2.1 Fortsetzung der mündlichen Tradition

*Oral transmission is not something that needs to be specifically revived or taught, because it is a tradition that will always occur as long as music, language, and culture are present.*<sup>107</sup>

Aufgrund seiner Online-Streaming-, interaktiven Q&A- und Video-Speicherfunktionen hat sich *Douyin* zunehmend zu einem Instrument für das Zheng-Bildungssystem entwickelt. Als Beispiel dafür ist die Professorin YUAN SHA aus dem *Zentralen Konservatorium* anzusehen. Bis zum 24.01.2023 hat sie in *Douyin* insgesamt 1.089.000 Likes und 341.000 Follower erzielt, beträgt die Gesamtzahl der Videos 400, darunter 98 Folgen von *Zheng Aesthetic Education Public Welfare Class* und die Anzahl der Aufrufe beträgt 10.464.000 (Abb. 4.16).<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Live-Streaming-Plattform veröffentlicht Volksmusik-Datenbericht. Guzheng wird beliebtestes Volksinstrument.*

URL: <https://www.guzheng.cn/news/290364.html> (07.12.2022).

<sup>107</sup> PATTERSON 2015, 45.

<sup>108</sup> Statistik aus Douyin: URL: <https://v.douyin.com/FfFHSEj/> (24.01.2023).

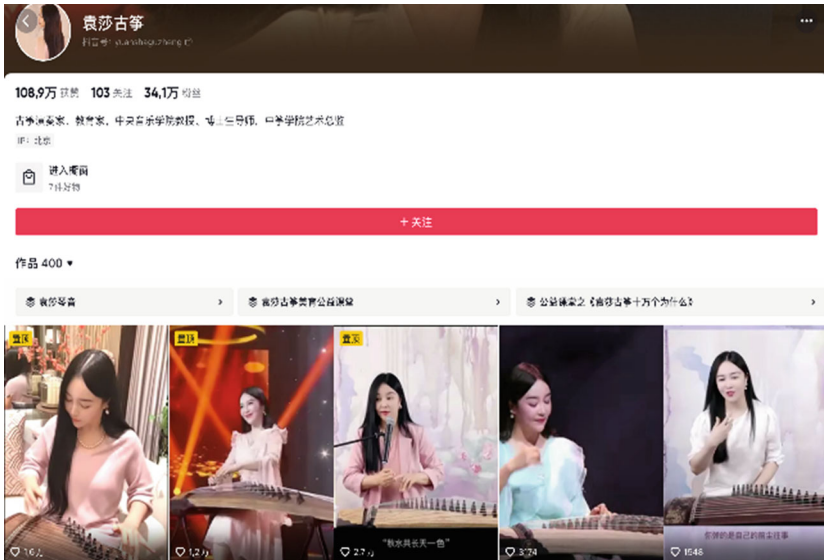


Abb. 4.16 Homepage von YUAN SHA auf *Douyin*

Die kostenlosen Kurse im Internet haben die Verbreitung des Zheng stark gefördert. Die Lektionen in *Douyin* sind kurz und werden in einem leicht verständlichen Format präsentiert. Ein Video transportiert – aufgrund der visuellen Eindrücke und des gesprochenen Kommentars – wesentlich mehr Informationen über einen Musikstil als die rein schriftliche Notation und kann von jedem mit den vorhandenen Abspielgeräten und ohne mühsames Erlernen des Notenlesens und -schreibens entschlüsselt werden. Insofern ist die Menge der vermittelten Informationen höher als in einem schriftlich fixierten Werk.<sup>109</sup>

Der Kursinhalt hat sich von einem Eins-zu-Eins-Format zu einem Eins-zu-Vielen-Format gewandelt, wodurch die Zielgruppe erweitert wird. Man muss zugeben, dass – bei allen Einschränkungen des Distanzlernens – diese allgegenwärtigen Kurse für diejenigen, die daran interessiert sind, eine stark unterstützende Rolle beim Zheng-Lernen spielen können: Jeder und jede ist nun in der Lage und hat die gleiche Möglichkeit, mit Handy und Internet die Grundlagen des Zheng auf einfache Weise kennenzulernen.

<sup>109</sup> Siehe hierzu auch: MALM, Krister: *Music on the Move. Traditions and Mass Media*, in: *Ethnomusicology*, 37 (3) 1993, 351.

Neben diesen kurzen Videos gibt es auch eine Form von Live-Kursen. Insbesondere dadurch hat sich die mündliche Tradition bereits in Internet- und Social-Media-Gewohnheiten verankert.<sup>110</sup> Die Echtzeit-Fragen von Lernenden und die Antworten der Zheng-Lehrenden sowie der Online-Unterricht spielen somit wieder eine Rolle in der zeitgenössischen mündlichen Überlieferung. Die Unterstützung der Technik kann demnach als eine weitere Dimension der mündlichen Überlieferung angesehen werden. Darüber hinaus können Personen, die an diesen kurzen Videos oder Live-Kursen interessiert sind, weiterhin andere Lehrvideos zur Vertiefung ansehen. Zheng-Lehrende, die auf *Douyin* aktiv sind, bieten auch Links zum Kauf von Kursen. So bildet sich gewissermaßen auch ein Kultur-Marketing heraus (Abb. 4.17).



Abb. 4.17 Lehrvideos von YUAN SHA

<sup>110</sup> Siehe hierzu auch: SALAVUO, Miikka: *Social media as an opportunity for pedagogical change in music education*, in: *Journal of Music, Technology and Education*, 1 (2–3) 2008, 121–136.

#### 4.4.2.2 Inszenierung der Videos

*Douyin* ist zudem ein zentrales Element musikindustrieller Inszenierungsstrategien wie auch eine Selbstvermarktungsbühne für Zheng-Spielende. Als exzellentes Beispiel dafür kann dasjenige der Bloggerin PENG JINGXUAN eingebracht werden, die sich – chinesische Studentin in Frankreich – als Erste in *Douyin* einen hohen Popularitätsgrad erworben hat. Ein bemerkenswertes Merkmal ist die charakteristische Inszenierung ihrer Videos: Sie werden auf den Straßen von Paris als Straßenmusik aufgenommen. Sie kombinieren Musik und Kleidung: Bei jeder Aufführung ist die *hanfu* – die traditionelle chinesische Kleidung – zu sehen.

Bereits beim erstmaligen Hochladen eines Videos wird sie schlagartig bekannt. Bis zum 24.01.2023 hat sie mehr als 336 Videos auf *Douyin* veröffentlicht, mehr als 9 Millionen Follower angezogen und mehr als 130 Millionen Likes gewonnen.<sup>111</sup> In ihrem Profil auf der Hauptseite von *Douyin* schreibt PENG JINGXUAN: *minzude, jiushi shijiede (Was national ist, ist global)* (Abb. 4.18).<sup>112</sup>

Aufgrund der starken Verbindung zur chinesischen Kultur in ihren Videos wird sie inzwischen mit dem Titel „Herausragende kulturelle Self-Publisherin“ von *Douyin* ausgezeichnet. In Bezug auf die nicht-chinesische Welt bedeutet dies auch, als Vertreterin der chinesischen Kultur auf dieser Plattform zu wirken.

<sup>111</sup> Datenquelle: DOUYIN. URL: <https://v.douyin.com/F5NLSD6/> (24.01.2023).

<sup>112</sup> Übersetzung aus dem Chinesischen. Die Begriffe *minzu* (*Nation*) und *shijie* (*Global*) sind in China seit der Modernisierung Gegenstand von Diskussionen. FENG TIANYU äußert sich zur Gesamtkonstruktion der „lokalen Kultur“ Chinas: Die zukünftige chinesische Kultur werde „die Vereinigung des ‚Globalen‘ und des ‚Nationalen‘ [und] die Vereinigung des ‚Modernen‘ und des ‚Traditionellen‘“ sein. FENG Tianyu / HE Xiaoming / Zhou Jiming: *Eine Geschichte der Chinesischen Kultur. Nachwort*, Shanghai: Shanghai People’s Publishing House, 1990, 1173–1180.



Abb. 4.18 Homepage von PENG JINGXUAN auf der Plattform Douyin

Musikalisch spielt PENG JINGXUAN auf dem Zheng im Stile populärer Musik, darunter Stücke wie *Qinghuaci* (*Celadon*) und *See You Again*. Unter ihnen ist das Video mit den meisten Likes – über 1,5 Millionen – die Adaption des chinesischen Pop-Songs *Qinghuaci* (Abb. 4.19), eine Kreation des Popstars JAY CHOU aus dem Jahr 2007. Jay Chous Stücke sind diejenigen, mit denen die Generation nach den 1990ern aufgewachsen ist. *Qinghuaci* ist einer der Hits von Jay Chou, der mit pentatonischem Tonmaterial ein rauchiges, verregnetes Tintengemälde von *Jiangnan* (ein Konzept für ein geografisches Gebiet in China) zeichnet und auch die Eleganz von *Celadon* beschreibt.<sup>113</sup> Die Verbindung von Zheng und Popkultur entspricht der musikalischen Ästhetik der breiten Öffentlichkeit und spricht ein erweitertes Publikum für das Zheng an.

<sup>113</sup> Diese Art von Musik wird als *Guofeng*-Musik bezeichnet, ist ein globalisierter und hybridisierter chinesischer Ausdruck: Ein musikalisches Genre, in dem sich populäre Musik auf unverkennbar chinesische Weise mit Elementen traditioneller chinesischer Musik, chinesischer Oper und Poesie mit moderner Popmusik vermischt.



**Abb. 4.19** PENG JINGXUAN spielt *Qinghuaci*

Obwohl die Musikauswahl im Internet relativ demokratisch ist und jeder nach seinen eigenen Vorlieben auswählen kann, ist die Ästhetik des Hörens untrennbar mit der eigenen kulturellen Bildung und der allgemeinen Atmosphäre des sozialen und kulturellen Umfelds verbunden. Im Kommentar zum Video *Qinghuaci* schreibt Gujiujiu am 21.11.2021:

*Ich weiß nicht, warum ich so bewegt war. Das Guzheng, das chinesische Kostüm, ein Mädchen, das in einem fremden Land für die chinesische Kultur wirbt: Das ist großartig!*<sup>114</sup>

Dieser Kommentar erhält 16.000 Likes. Unter diesem Kommentar antwortete CHANGSHI RUJUNHUI: „wahrscheinlich aus Nationalstolz“.<sup>115</sup> Der Begriff *Nationalstolz* sollte vielleicht eher mit dem des *kulturellen Selbstvertrauens* ersetzt werden. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Atmosphäre scheinen das wachsende kulturelle Selbstvertrauen und das patriotische Gefühl vor allem der jungen Menschen eine gesellschaftliche Grundlage für die Popularität des Zheng geschaffen

<sup>114</sup> Chin.: 不晓得为什么好感动,古筝,汉服,一个女孩在异国他乡弘扬中国文化,好棒好棒 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kommentar zum Video. URL: <https://v.douyin.com/kdMttRN/> (01.01.2023).

<sup>115</sup> Chin.: 民族自豪感 大概是 (Übersetzung aus dem Chinesischen). Kommentar zum Video. URL: <https://v.douyin.com/kdMttRN/> (01.01.2023).

zu haben. Als PENG JINGXUAN die Clips ihrer Performances auf *Bilibili* hochlädt, zieht sie sofort eine große Fangemeinde an. Im Jahr 2023 hat ihr *Bilibili*-Kanal 2,56 Millionen Follower. Das meistgespielte Video ist die chinesische Instrumentaladaption von *xin shimian maifu*, das über 10 Millionen Mal aufgerufen ist.<sup>116</sup> Die von den Nutzenden selbst produzierten Inhalte, die Vielfalt der Musikanbieter und die Flexibilität der Verbreitungsformen von Zheng-Musik haben sich erheblich vermehrt.

#### 4.4.2.3 Internationale Ebene

Aufgrund des plattformübergreifenden Charakters der digitalen Plattformen, hat PENG JINGXUAN auch ein Videokonto auf YouTube mit rund 800.000 Abonnenten. Die Kommunikationsformen in diesen Räumen sind visuell dominiert und erlauben dadurch den Mediennutzenden, viel mehr vom vergangenen und gegenwärtigen Musikleben rund um den Globus zu sehen als es ohne diese Ebene möglich wäre. Anhand des Rankings der Anzahl der Aufrufe vom 24.01.2023 ist es offensichtlich, dass die fünf beliebtesten Zheng-Musikvideos auf der Adaption weltweiter bekannter Popsongs basieren (vgl. Abb. 4.20).<sup>117</sup>

Beliebte Videos	Anzahl der Aufrufe (Anfang 2023, gerundet)	Veröffentlichungsdatum
<i>See You Again</i>	15 Millionen	12.11.2021
<i>Mei Li De Shen Hua</i>	10 Millionen	13.11.2020
<i>Yi Jian Mei</i>	8 Millionen	11.07.2020
<i>Hua Xin</i>	6 Millionen	07.02.2020
<i>Qian Nü You Hun</i>	6 Millionen	28.08.2020

**Abb. 4.20** Statistik der Aufrufe der beliebtesten Zheng-Musikvideos auf YouTube

<sup>116</sup> *Bilibili-Kanal*. URL: [https://www.bilibili.com/video/BVImJ411E7jN/?spm\\_id\\_from=333.999.0.0](https://www.bilibili.com/video/BVImJ411E7jN/?spm_id_from=333.999.0.0) (01.01.2023).

<sup>117</sup> Vgl. *YouTube* URL: [https://www.youtube.com/channel/UCzEGz6K\\_usQ0NpMuePt0oxg/videos?view=0&sort=p&flow=grid](https://www.youtube.com/channel/UCzEGz6K_usQ0NpMuePt0oxg/videos?view=0&sort=p&flow=grid) (24.01.2023).

Das Spielen populärer Musik scheint der beste Weg zu sein, sich in diese Online-Umgebung einzufügen. Die Kombination von Zheng und Popmusik ist zweifellos ein wichtiger Faktor für die Popularität des Zheng. In dieser Rangliste ist kein traditionelles Zheng-Stück. Zheng-Spielende führen die Musik auf, die der populären Ästhetik in den sozialen Medien entspricht. Das beliebteste Video ist das zu *See You Again*, einem Pop-Song, der ursprünglich von dem amerikanischen Rapper WIZ KALIFA aufgenommen ist und in dem CHARLIE PUTH einen Gastauftritt hat. Der Song ist ein weltweiter kommerzieller Erfolg und entwickelt sich zur bisher erfolgreichsten Single. Am 10. Juli 2017 wird das Video zu dem Song mit rund 2,8 Milliarden Aufrufen zum meistgesehenen YouTube-Video.<sup>118</sup> Die Popularität des Videos selbst hat zur Entstehung von Coverversionen verschiedener Instrumente geführt. Unterschiedliche Interpretationen ein und desselben Musikstücks spiegeln auch die Vielfalt der Kulturen der Welt wider. Die Zheng-Coverversion, als eine der Komponenten, hat ebenfalls relativ viel Aufmerksamkeit erregt (Abb. 4.21).

---

<sup>118</sup> FRANCE, Lisa Respers: *Wiz Khalifa's 'See You Again' takes YouTube top spot from 'Gangnam Style'*, 12.07.2017. URL: <https://edition.cnn.com/2017/07/11/entertainment/most-viewed-youtube-video/index.html> (24.01.2023).



**Abb. 4.21** PENG JINGXUAN spielt *See you again*

In einem globalen Dorf, das aus Netzwerken besteht, in einem Umfeld kultureller Vielfalt sieht das Publikum die Videos nicht mehr als bloße Gegenstände, sondern als Symbole mit symbolischer Bedeutung.<sup>119</sup> Dem Zheng werden auf globaler Ebene durchaus nationale Qualitäten zugeschrieben.<sup>120</sup> Der Austausch zwischen unterschiedlichen Kulturen ermöglicht Zugänge für ein Publikum, das dem Instrument und seiner Musik zuvor vielleicht mit einer leichten Distanz begegnet sein könnte, fördert insofern die Ausbreitung des Zheng und eröffnet einen weiten Raum für Entwicklungen der Zheng-Musik.

<sup>119</sup> Siehe hierzu: BAUDRILLARD 1998.

<sup>120</sup> Baumann argumentiert: *Musical instruments as icons of different concepts of tradition already symbolize in this regard a post-national world on the global level of creative imagination.* BAUMANN 2000, 138.

*This is how it tells you that music is a universal language we share with no boundaries. A Chinese music instrument, a song from a modern era American singer and a French city. The beauty of humanity all in one. (Kommentar, YouTube, Maria Neri West).*<sup>121</sup>

Es gibt einen klaren Trend in den heutigen digitalen Medien. Kommentare zu Videos schlagen Brücken und erleichtern den Austausch von Informationen, den Ausdruck von Gefühlen und das Koordinieren von Aktionen. Mithilfe von weltweit rezipierter Popmusik eine Brücke zwischen Menschen aufzubauen, die Emotionen der anderen zu spüren, egal wie unterschiedlichen ethnischen, sprachlichen oder kulturellen Hintergrunds sie sein mögen: Alle teilen die gleichen menschlichen Emotionen und sind in der Lage, durch Musik zu kommunizieren.

*I love how she's representing her culture in a setting where people are not familiar with it. U can tell she's proud of her background and her music! It's absolutely BEAUTIFUL! (Kommentar, YouTube, Maria Acostar).*<sup>122</sup>

Auf der internationalen Plattform *YouTube* führen die Spielenden Popmusik auf, um mit dem popkulturellen Umfeld zu kommunizieren, während die Instrumente selbst und die Kostüme der Spielenden zu ihrer kulturellen Identität werden. Individuen imaginieren „das Globale“<sup>123</sup> und verhandeln gleichzeitig ihre eigene Lokalität.<sup>124</sup> Der individuelle Umgang mit Musik mag auf Ebene des Individuums als Unterhaltung angesehen werden, auf Ebene der Nation und einer Gruppenzugehörigkeit hingegen eher als Symbol, in verschiedenen Regionen der Welt eher metaphorisch als sozialer Akt. Die Spielerin spielt das Zheng als kulturelles Symbol, um ihre eigene Identifikation mit der Nation und ihr Verständnis der nationalen Kultur zu demonstrieren. Dabei bringt sie ihre Identität zum Ausdruck und identifiziert sich mit dem, was sie als *China* versteht. In diesem Zusammenhang spielt das Zheng nicht nur eine Rolle bei der Gewährleistung der Kontinuität der Tradition, sondern auch bei der Definition der chinesischen Nationalität, prägt zu einem Teil die Identität der traditionellen chinesischen Kultur. Gleichzeitig ist der Einsatz ebendieser Elemente im Sinne kommerzieller Gewinnerzielung zu beachten.

<sup>121</sup> *Kommentar aus Video See you again* von PENG JINGXUAN. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8ezhD4uLRQY> (24.01.2023). Audiozitat 28.

<sup>122</sup> *Idem*.

<sup>123</sup> MUKUMA, Kazadiwa: *The Role of Musical Instruments in the Globalization of Music*, in: *Revista Comunicar*, Nr. 34, Bd. XVII, 2010, 83–88.

<sup>124</sup> DARLING-WOLF, Fabienne: *Imagining the global. Transnational media and popular culture beyond East and West*, America, University of Michigan Press, 2015, 1.

In der relativ dezentralisierten Umgebung des Internets, in der jeder Mensch ein Individuum ist, haben dessen Möglichkeiten eine Neugierde für fremde Kulturen wie auch ein Bedürfnis nach Bestimmung der eigenen Identität ausgelöst. Durch die Assimilierung der Medien und die Verwendung in Marketingstrategien ist Zheng so zu einer zentralen Ikone auch postmoderner chinesischer Identität geworden. Während in der Zeit unterentwickelten Transportwesens das Zheng eine musikalische Form bildet, die mit den lokalen Sprach- und Lebensgewohnheiten in einer bestimmten Region verbunden ist und auf diese Weise eine eigene regionale Identität schafft, kann es im Zeitalter des Internets als Faktor zur Definition chinesischer kultureller Identität im digitalen Raum betrachtet werden.

In einem neuen Zeitalter dynamischen Wachstums wird das Zheng international: Nicht nur als ein Teil der chinesischen Kultur, sondern der Weltkultur. Die Szene, in der eine amerikanische Melodie auf einem chinesischen Instrument in chinesischer Tracht auf einer Straße Frankreichs vor französischem Publikum gespielt und auf eine internationale Online-Plattform hochgeladen wird, um von Zuhörern aus der ganzen Welt verkostet zu werden, stellt an sich schon einen Mikrokosmos der Kulturlandschaft des digitalen Zeitalters dar.

---

## 4.5 Zusammenfassung

Die Transformation des Zheng durch die Medien ist zunächst als Ergebnis der politischen Motivation der Eliten anzusehen, die es in ein kulturelles Symbol mit Kapitalwert verwandelt haben. Mit der weiten Verbreitung und der kommunikativen Funktion der Informationstechnologie im Rahmen der Digitalisierung ist es zur populären kulturellen Form des Zeitalters geworden. Um die Entwicklung des Zheng in den Medien verstehen zu können, ist es notwendig, das soziale und kulturelle Umfeld in China und der globalisierten Welt zu kennen. Die dominante Kultur – die kommerzielle, professionelle oder staatliche – gibt die äußeren Standards und materiellen Bedingungen für Zheng-Spielende vor. Die neuen Medien hingegen bieten Zheng-Spielenden und Musikliebhabern die Möglichkeit, zu experimentieren und zu erneuern, sowie einen Kontext, in dem Zheng-Spielende als kulturelle Akteure agieren und somit an der Gestaltung eines entstehenden kulturellen Phänomens mitwirken können.

Durch Einwirkung des Mediensystems – insbesondere unter Einbeziehung der vernetzenden Funktion des Internets – kann einerseits zum einen ein Bewahren von Ressourcen des Zheng wie auch das Schaffen von deren Zugänglichkeit und Sichtbarkeit, zum anderen das Entstehen neuer Formen der Zheng-Musik konstatiert werden. Jeder Interessierte ist nun in der Lage, mit geringen, einfach

zu handhabenden technischen Voraussetzungen Zheng-Videos zu schaffen. Dabei bleiben Vorlieben und Abneigungen gegenüber den von Menschen produzierten Zheng-Videos den Zuhörenden und Zuschauenden selbst überlassen. Aufführungen werden über große geografische Entfernungen zu einem kaum oder sehr weit entfernten Publikum übertragen und können in Form von Video- und Audioaufnahmen zeitunabhängig und beliebig oft wiedergegeben werden. Es haben sich nicht nur die Kommunikationskanäle und Plattformen traditioneller Musik erweitert, sondern es werden auch Form und Erscheinungsbild traditioneller Musik neugestaltet sowie die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit geweckt.

Es lässt sich jedoch andererseits auch beobachten, dass sich in diesem Prozess die Wahrnehmung des Zheng durch die Menschen und die Popularität der musikalischen Ästhetik – teils unbewusst – verändert. Während traditionelle kulturelle Bedeutungen des Zheng allmählich verschwinden, finden sie sich durch ein neu aufkommendes „populäres Zheng“ ersetzt. Dies verstärkt unter dem Einfluss der Populärkultur seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die zu einer deutlichen Veränderung des ästhetischen Musikgeschmacks der Menschen führt.

Der enorme Einfluss der neuen Medien und des kommerziellen Kapitals auf die Bildung von musikalischen Formen und Stilen des Zheng, die aus kommerziellem Profit die Initiative ergreifen, um populäre Kultur zu schaffen, die Menschen lieben, zeigt sich auch in der engen Verbundenheit von Wirtschaft, Markt und Mode. Die *minyue* wird in eine staatlich geförderte Kulturindustrie verwandelt. Die in der Form neue *xin minyue* hat in der Zheng-Musik zu einem Konflikt zwischen ästhetischen und kommerziellen Werten geführt: Einerseits ein Konsumprodukt und kommerzielles Symbol mit wirtschaftlichem Wert seiner Unterhaltungsqualitäten, andererseits der der Musik innewohnende ästhetische Wert.

Tatsächlich traditionelle Zheng-Musik ist nur sehr wenigen Menschen bekannt, da diese mit lokalen Sprachen wie auch chinesischen philosophischen Konzepten verbunden ist. Ein Verstehen traditioneller Musik erfordert eben jene Kenntnis solcher kultureller Konzepte. Die traditionelle Aufführungsästhetik basiert auf der konfuzianischen Philosophie und betont die *Kultivierung der Tugend* des Darstellenden, während das zeitgenössische Aufführungsmodell *die Person des oder der Darstellenden selbst* betont, den oder die oft eine extravagante Bühnenpräsentation umfasst. Der gesamte öffentliche Diskurs bezüglich traditioneller Musik in der medialen Welt wird zu einem kulturellen Ethos<sup>125</sup>, so wie *guochao* zu einem kulturellen Phänomen geworden ist.

---

<sup>125</sup> Vgl. POSTMAN, Neil: *Amusing ourselves to death*, New York, NY [u. a.]: Viking Penguin, 1986.

Als Unterhaltungsgenres werden sich die Musikstile des Zheng weiter verändern, und die gesellschaftliche Identifikation mit der einen oder anderen Art von Zheng-Musik wird sich verändern. Die Menschen brauchen jedoch immer eine Musik, die sie zu ihrem eigenen Vergnügen produzieren und konsumieren können.<sup>126</sup>

Die *xin minyue* entspricht den veränderten ästhetischen Anforderungen der Verbraucher und schafft neue kulturelle Trends, hat dabei aber eher einen kommerziellen Impetus. Die Produktion und der Vertrieb des Produkts stehen mit ihren kommerziellen Betriebsmechanismen unter den Bedingungen der Marktwirtschaft. Die Mittel der Produktion und Verbreitung stützen sich auf moderne wissenschaftliche und technologische Errungenschaften, mit dem Informationsverbreitungsnetzwerk als Medium, um mit kommerzieller Unterhaltungsmusik vor allem den Zweck des Konsums zu erfüllen. Die energische Förderung der chinesischen Kultur durch die Medien hat die soziale Grundlage für die Popularität der *xin minyue* geschaffen. Aus Sicht der Verbraucher ist sich der Markt der kulturellen Bedürfnisse der Menschen sehr bewusst, was die Entwicklung der entsprechenden Kulturindustrien fördert und zu einem starken Motor für die Popularität der *xin minyue* wird.

Insofern hat die Ökonomie auch einen historischen Beitrag zur Entwicklung der *minyue* geleistet. Sie stellt nicht nur ausreichende finanzielle Mittel für die Entwicklung der *minyue* bereit, sondern dient auch als Kanal für deren Förderung. Die Effizienz gewinnorientierter Unternehmen in Bezug auf Organisation und Management erleichtert die Popularisierung der *minyue* selbst auf effektive Weise. Bis zu einem gewissen Grad ist die *xin minyue* somit das Produkt einer Kombination aus Unterhaltung, Kommerz und kultureller Identität, das mit Hilfe von entwickelter Technik popularisiert wird.

Im Zeitalter der Globalisierung, der digitalen Information, der Bildung virtueller Gemeinschaften im Umfeld der elektronischen Medien, des Einflusses der Popularkultur auf die Zheng-Musikstile und der Tendenz zu kultureller Homogenität hat die Suche nach kultureller Identität eingesetzt. An dieser Stelle wird die Bedeutung kultureller Grenzmarkierungen als Mittel zur Integration der Gesellschaft und zur Förderung der nationalen Identität deutlich. Der Informationsfluss macht Kulturen zwar vielfältiger, stärkt aber auch die Bedeutung der kulturellen und individuellen Identität. Die modernen Medien verbreiten diese Bilder der Zheng-Aufführungen nicht nur über einen weiten gesellschaftlichen Horizont, sie

---

<sup>126</sup> Nach Ansicht Thrashers entfernen sich die chinesischen Unterhaltungsgenres im Allgemeinen nur selten von der Doppelrolle zwischen Ideologie und Konsum. Vgl. THRASHER 1985, 17.

ermöglichen es auch, dass das, was sonst vielleicht nur Historie geblieben wäre, mit einem zeitgenössischen Imaginären verschmilzt und seine Relevanz bewahrt. Das Zheng ist in der Lage, sich effektiv mit einer sich modernisierenden, sich entwickelnden und globalisierenden Gegenwart und Zukunft auseinanderzusetzen. Es wird mit den Bedeutungen der Vergangenheit und mit den historischen Aufzeichnungen verhandelt, um eine chinesische Identität zu konstruieren.

In seinem Standardwerk *The Anthropology of Music* schlägt MERRIAM soziale Funktionen vor, denen Musik dienen kann, von denen mir hier die folgenden am wichtigsten erscheinen: emotionaler Ausdruck, Kommunikation und symbolische Darstellung.<sup>127</sup> ARNETT führt weitere mögliche Verwendungszwecke von Musik an, wie z. B. Unterhaltung, Identitätsbildung und kulturelle Identifikation.<sup>128</sup> Aufführungen und Interpretationen der Zheng-Musik werden fortgesetzt, solange sie aktuell und relevant für die chinesische Vorstellung als kulturelles Symbol für den Aufbau einer nationalen Identität bleiben. Das Zheng erlebt eine eigenständige Blütezeit und ist gleichzeitig zu einem Symbol der chinesischen Kultur geworden, das sowohl vom Staat als auch von der Bevölkerung anerkannt wird. In der digital vernetzten Welt des Internets ist Zheng-Musik vielleicht nicht mehr nur eine „Landessprache“, sondern ein in der globalen Populärmusik allgemein einzusetzendes Kommunikationsmittel wie das Beispiel der Bloggerin zeigt.

Die Digitalisierung, die Technik, die Medien übernehmen eine wesentliche Rolle in der Distribution. Sie erhöhen die Reichweite einer Musik, die vormals in privaten Zirkeln weniger Menschen gepflegt wurde, auf die gesamte technisch erreichbare Weltbevölkerung. Für den einzelnen Musikliebhaber aber ist Musik immer noch ein Vergnügen.

Als Beispiel zum Schluss mag die Zheng-Solo-Aufführung von *Qiu Jiang Hua Yue Ye* (*Frühling, Fluss, Blume, Mond, Nacht*) auf YouTube dienen (Abb. 4.22).<sup>129</sup> Sie findet sich von CAROL CHANG bei *SoundofChina Guzheng* im Jahr 2009 hochgeladen. Bis Anfang 2023 sind schon 120.000 Likes und 150 Millionen Aufrufe zu vermerken. In dem Video gibt es keine glamouröse Bühnenkulisse, sondern nur die einfache, in einem Übungsraum abgefilmte Wiedergabe eines Musikstücks. Die Einzigartigkeit dieser Musik und das ästhetische Klangerlebnis, das sie mit sich bringt, sind ein wichtiges Kriterium für die Bewertung. Es ist die Musik selbst, ihre Einzigartigkeit, ihr Klang. Nur die spielenden Hände sind im

---

<sup>127</sup> Vgl. MERRIAM 1964.

<sup>128</sup> Vgl. ARNETT, Jeffrey Jensen: *Adolescents' uses of media for self-socialisation*, in: *J. Youth Adolesc.*, 24 (05) 1995, 519–533.

<sup>129</sup> Bildquelle zu *Qiu Jiang Hua Yue Ye*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujzMHLac404> (23.01.2023). Audiozitat 29. Sogar Nebengeräusche sind in dieser Alltagsaufnahme wahrzunehmen.



**Abb. 4.22** Spring River Flower Moon Night

Bild. Kein Glanz, kein Glamour. Die Meisterschaft des musikalischen Schaffens selbst steht im Zentrum. Und zwar nicht nur für eine kleine wohlhabende Schicht, sondern für alle. Zu Bedenken gibt CRYSTAL in ihrem Kommentar jedoch:

*Amazing that a sensory experience once only available to the wealthy class in China can now be shared and loved by almost everyone in the world. I worry sometimes that we treat music as cheap and disposable because it is so freely available, when it still takes passion and mastery to create.* (Kommentar, YouTube, Crystal).<sup>130</sup>

Gemeint ist die Wertschätzung, die der Musik entgegengebracht wird, unabhängig von einer äußerlichen Darbietung, unabhängig vom zu entrichtenden Kaufpreis, unabhängig von einer beeindruckenden Bühnenshow. An dieser Stelle wird Adornos grundlegende Kritik unterlaufen: Es handelt sich – trotz der Nutzung von Technik für die Distribution – eben nicht um ein industrielles Produkt, sondern um ein individuell-künstlerisches.

<sup>130</sup> Kommentar zu *Spring River Flower Moon Night*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujzMHLac404> (23.01.2023).

In Verbindung mit den sich ständig ändernden Medienbedingungen ist das Zheng in der Tat zu einem „Instrument“ – zu einem Werkzeug – geworden und geblieben. Es wird als Instrument für den Ausdruck chinesischer Musik, als Instrument für den Ausdruck populärer Musik, als Instrument für die internationale Kommunikation verwendet, und es dient als Statussymbol und vor allem als Instrument zum Musizieren, zum Unterhalten, zum Genießen.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.





Im Denken des Historikers ERIC HOBSBAWM bezieht sich der Begriff Tradition insbesondere auf ein normatives Verhalten, das in dem Sinne „lebendig“ ist, dass es sich ständig verändert.<sup>1</sup> In dieser seiner Argumentation entstehen die sogenannten Traditionen nicht völlig spontan, sondern werden – möglicherweise von der jeweiligen Elite – „erfunden“ oder sie stellen einen Prozess der Neuinterpretation und Wiederentdeckung dar, der auf die Einheit von Gemeinschaften abzielt.<sup>2</sup> Das Zheng ist ein sehr typisches Beispiel für eine solche „lebendige Tradition“, die sich einerseits im modernen China erfunden, als kulturelles Erbe verehrt, in den neuen Medien gefestigt und weiterentwickelt sieht, die andererseits jedoch als identitätsbildende „Tradition“ mit kultureller Bindekraft fungiert. Das Zheng zeigt sich also als ein von der traditionellen Kultur geprägter Gegenstand und zugleich als symbolische Darstellung chinesischer Kultur. Als kulturelles Symbol fungiert das Zheng mithin zudem als Medium der Identitätsbildung.

Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gründung der Volksrepublik China ist der Gedanke der Nationalisierung in der Entwicklung der chinesischen Musik mit dem historischen Wandel und dem Aufkommen eines Nationalgedankens verbunden. Zheng-Intellektuelle rekonstruieren das Zheng als Ausdruck ihres aufkommenden Nationalbewusstseins und machen damit gleichzeitig einen zuvor verborgenen Reichtum an musikalischen, formalen und spieltechnischen Traditionen sichtbar und hörbar. Zugleich werden Initiativen zur Dokumentation und Konservierung gestartet. Zheng-Musik, die bislang innerhalb eines begrenzten geografischen Gebiets existiert, deren Aufführungspraxis eine lokale, ja sogar persönliche Identität widerspiegelt, wird nun – im Zuge des Strebens nach einer

---

<sup>1</sup> Vgl. HOBSBAWM 1983, 1–14.

<sup>2</sup> Vgl. SMITH, Anthony D.: *Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations*, in: *Nations and Nationalism*, 01 (01) 1995, 3–23.

nationalen Kultur – in ein Symbol der modernen einheitlichen nationalen kulturellen Identität verwandelt und zu deren Herausbildung herangezogen. Auf dieser Grundlage wird ebenfalls – bislang nahezu nicht existente – Solo-Musik für das Zheng aus vorhandenem Material weiterentwickelt. Den Blick weitend werden auch andere traditionelle Instrumente – zuvor von Volksmusikern in regionalen Musikgenres verwendet – einer Transformation unterzogen, um die neue nationale Kultur besser repräsentieren zu können.

Seit 1949 die nationale und kulturelle Identität neu definiert und durch die Übernahme westlicher Praktiken und Modelle der Weg der Modernität eingeschlagen wird, erfährt auch das Zheng einen Identitätswandel hin zu einem modernen Musikinstrument. Das Zheng wird als offiziell anerkannter und ausgewählter Vertreter der traditionellen chinesischen Kultur betrachtet. Seine symbolische Bedeutung dient dazu, den Status der Bevölkerung als Subjekt der Volksrepublik China zu betonen, bestimmte Verhaltensweisen zu fördern und ein Gefühl der Einheit in der Gesellschaft zu stärken.

Die Verstaatlichung der Volksmusik einerseits und deren Popularität andererseits gelten als eine Möglichkeit für das zeitgenössische China, in das Zeitalter der „Moderne“ einzutreten. Die Ausbildung am Zheng wird institutionalisiert, systematisiert und professionalisiert, um eine neue Kultur zu schaffen. Im Rahmen der Institutionalisierung wird das Zheng ins Bildungssystem aufgenommen. Zu den wichtigsten Bereichen der institutionellen Entwicklung der instrumentalen Volksmusik gehören neben der Ausbildung der Lehrkräfte und der Reform des Unterrichtssystems die Erweiterung des Repertoires, der Ausbau der Aufführungstechniken sowie eine organologische Umgestaltung des Musikinstruments an sich.

Das nach europäischem Vorbild neu eingerichtete System des Konservatoriums entwickelt sich zu einer wichtigen Grundlage für die Ausbildung von Zheng-Spielenden. Nach ihrem Abschluss können sie Zheng-Ausbildungszentren in Einrichtungen außerhalb der Schule eröffnen und als Lehrende für den Zheng-Unterricht wirken. Damit verbunden sind eine Popularisierung der Zheng-Ausbildung im ganzen Land und eine Förderung der Entwicklung des Zheng in großem Maße. Viele Grund- und Sekundarschulen bieten in großen und mittelgroßen Städten spezielle Klassen für das Zheng an. Jugendpalast-Trainingskurse, Amateur-Zheng-Schulen und verschiedene – auf kurze oder lange Dauer angelegte – private Zheng-Kurse spielen eine große Rolle bei der Ausbildung von Zheng-Spielenden.<sup>3</sup> Es ist jedoch zu beobachten, dass im Konservatorium das westliche Modell der Musikausbildung zu einer allmählichen Verschiebung der

---

<sup>3</sup> Siehe hierzu Kapitel 3: *Die Statusveränderung der Zheng-Spielenden*.

ursprünglichen Hörgewohnheiten geführt hat. Auch die Auswahl der Stücke scheint eher in Richtung Spieltechnik und Kunstfertigkeit zu tendieren.

Die kulturellen Werte der westlichen Musik werden als Bezugsrahmen für die Entwicklung der Zheng-Musik wie auch für die Auseinandersetzung mit der Kunst des Zheng-Spiels verwendet. Dies ist auch auf den Prozess der Urbanisierung und die Veränderung des traditionellen Lebensraums des Zheng zurückzuführen. Aufgrund schwindender Vertrautheit mit regionalen Dialekten, nimmt auch die Anzahl der Musizierenden, die mit der jeweiligen regionalen Tradition vertraut sind, ab. Sie werden durch junge, am Konservatorium ausgebildete Generationen ersetzt. Das Zheng entwickelt sich somit in Richtung einer modernen gesamtstaatlichen chinesischen Kultur. Die Entwicklung der Zheng-Musik, von politischem Willen angetrieben, wird mithin immer mehr zu einem Symptom des kulturellen Nationalismus. Dabei verschwindet die ursprüngliche Tradition sukzessive.

Die Bewahrung des Zheng als immaterielles Kulturerbe ist zu einer gemeinsamen regionalen und nationalen Aufgabe geworden. Unter dem Einfluss des Konfuzianismus besteht die Annahme, dass Musik die Macht hat, die Gesellschaft zu beeinflussen und zu verändern. Das kann auch bedeuten, dass die Entwicklung des Zheng von einer Phase des kulturellen Nationalismus zu einer Phase der kulturellen Identität übergegangen sein könnte.

Im Zuge der Entwicklung der Medientechnik ersteht das Zheng wie ein Phönix aus der Asche in einer neuen volkstümlichen Form wieder auf: Es ist geradezu zu einem alltäglichen Lebensstil geworden. Insbesondere in einer digitalen Welt, in der die Popularkultur wie eine gemeinsame Sprache wirkt, entwickelt sich das Zheng als Musikinstrument zu einem Kommunikationsmittel für alle Menschen.

Einerseits fördern einflussreiche Medien die Darstellung des Zheng als traditionelles chinesisches Instrument, das täglich zu hören und zu sehen ist, indem sie Zheng-Musik nicht nur verbreiten und voranbringen, sondern auch stark das musikästhetische Empfinden der Öffentlichkeit beeinflussen. Andererseits verstärkt die Medientechnologie den Unterhaltungs- und Kommunikationsaspekt des Zheng.

Dem Zheng wird in der medialen Transformation gleichsam eine Chance gegeben, nicht nur zu überleben, sondern sich weiterzuentwickeln. Mit den großen Entwicklungen in Politik, Wirtschaft und Technologie haben Software wie auch Video-, Audio- und Kommunikationsplattformen für die Verbreitung des Zheng und die musikalische Form einen großen Wandel erfahren. Dieses entwickelt sich im digitalen Zeitalter unter anderem in der neuen Form der *xin minyue* in Richtung einer neuen Kultur der Bevölkerung.

Das Zusammenspiel zwischen Zheng und Popmusik hat sich mit der Entwicklung der Technologie in einer für diese Epoche charakteristischen Weise entwickelt, weil sich auf Rezeptionsseite der individuelle Erfahrungshorizont von einem seinerzeit übersichtlichen Bereich auf die gesamte Welt ausgedehnt hat und somit Begegnungen mit unterschiedlichsten Kulturen stattfinden können. Auf Produktionsseite werden neue kollektive Bedeutungen durch die *xin minyue* bewusst geschaffen und neugestaltet. Deren Entstehung ist nicht nur als Produkt des Ausdrucks individueller Emotionen und Phantasie zu sehen, sondern beruht zu einem gewissen Grad auf dem Zusammenspiel verschiedener sozialer Faktoren und Kräfte. Insofern ist sie als eine allmähliche Selbstreflexion und Selbstanpassung im Prozess der Modernisierung, Urbanisierung und Internationalisierung zu betrachten.

Angesichts einer zunehmenden Homogenisierung und der Suche nach einem Gefühl der kulturellen Zugehörigkeit und Identität wäre es wünschenswert, dies zu einem Diskussionsthema in der heutigen Gesellschaft werden zu lassen. Denn – nicht nur die chinesische – Identität, die durch musikalische Interaktion entsteht, wird durch Diskurse, Institutionen und Handlungen konstruiert, die das tägliche Leben durchdringen.

In der Popmusik fungiert das Zheng als historisches Symbol, das der Popmusik ein Gefühl historischer Kontinuität und Nationalität verleiht. Während Kontinuitätslinien in den meisten kreativen Bereichen der Welt zu finden sind, wird in der chinesischen Kreativität die Kontinuität mit der Vergangenheit zu einem zentralen Ideal, das bewusst in Form und Ästhetik umgesetzt wird.<sup>4</sup> Das Zheng wird demnach häufig in Film- und Fernsehspielen verwendet, insbesondere in historischen Dramen, in denen chinesische Instrumente sowohl im Titelsong als auch in der Hintergrundmusik ausgiebig eingesetzt werden. Es erhält aufgrund seiner Wurzeln in volkstümlichen Praktiken historische Tiefe und fungiert in der populären Vorstellung als musikalisches Symbol der antiken Kultur. In einer vielfältigen Welt, die durch das Internet geprägt ist, wird die Identität des Zheng als Teil der chinesischen Kultur hervorgehoben.

Die Bedeutung des Zheng in der Kultur der Bevölkerung und die politische Bedeutung, die ihm beigemessen wird, verstärken sich gegenseitig. Auf gesamtstaatlicher Ebene spiegelt sich der Wert des Zheng als Ausdruck traditioneller chinesischer Kultur wider, insofern die Gesellschaft der Kultur Bedeutung beimisst. Ob es sich nun um die Anlehnung an die populäre Musikkultur oder um das Motto des *kulturellen Selbstbewusstseins* und des *kulturellen Selbstvertrauens* handelt: Die kulturelle Atmosphäre ist ein wichtiger Faktor bei der Förderung

---

<sup>4</sup> Vgl. THRASHER 2016, 102.

der Popularisierung des Zheng und der Ausweitung seines Einflusses durch die Medien.

Wird der Fokus auf Zheng-Spielende gerichtet, so wird sichtbar, dass nachhaltige Aufführungen und Diskussionen über die chinesische Musik im Allgemeinen – und Zheng-Musik im Besonderen – den Praktizierenden nicht nur erheblichen finanziellen Gewinn sowie nationales und internationales Prestige einbringen, sondern sie auch zu kulturell-nationalen Leitfiguren erheben. Insbesondere der *jiti zhuyi* (Kollektivismus) in den Köpfen der Menschen ist dabei als ein universelles Attribut der ostasiatischen Kultur anzusehen.<sup>5</sup>

Wird der Blick auf die Bevölkerung gerichtet, so kann konstatiert werden, dass Menschen immer Musik brauchen, um sich zu unterhalten, um eine kollektive Identität zu finden oder Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu suchen. Globalisierung, Verwestlichung, moderne Technologie wie auch soziale, politische und wirtschaftliche Entwicklungen prägen den Prozess der kognitiven Veränderungen sowohl bei Musizierenden als auch beim Publikum.<sup>6</sup> Das Publikum identifiziert sich mit der Musik und den musikalischen Diskursen des chinesischen Selbst, unterstützt die Musik und ihre Darbietungen und verbreitet sie dank moderner Technik seinerseits.

Die Entwicklung des Zheng entspricht insofern den Bedürfnissen der Gesellschaft, allerdings mit entsprechenden Veränderungen, so wie jede Epoche ihre eigenen Bedürfnisse für die künstlerische Entwicklung hat. Das soziale Umfeld verändert sich. Die Klangästhetik verändert sich. Der Gegenstand der Kunst sind die Menschen, die sie konsumieren. Also sind historische Entwicklungen unvermeidlich und auch im Gesamtprozess des Zheng zu konstatieren. Als Ergebnis einer Schnittmenge – sozusagen eines gemeinsamen Kernwerts – zwischen Tradition und Moderne ist mithin ein kulturelles Phänomen zu beobachten, bei dem Musik, kulturelle Identität und Kommerz miteinander verwoben sind und sich gegenseitig unterstützen.

In diesem Transformationsprozess wird den Interpretierenden ständig eine Reaktion auf sich verändernde soziale und kulturelle Kontexte abverlangt. Es scheint genau dieser volkstümliche, populäre, freizeitorientierte und lebendige Charakter, der das Zheng zu einer lebendigen Tradition macht – wie seit jeher. Er tritt für die lebendige Tradition dieses Instruments und dessen Spiegelung eines realistischen Lebens ein und ist gleichzeitig Bindeglied zwischen Vergangenheit

---

<sup>5</sup> Vgl. NIVISON, David S.: *The Ways of Confucianism: Investigations in Chinese Philosophy*, Chicago: Open Court Publishing, 1996.

<sup>6</sup> Vgl. BLACKING, John: *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, Cambridge, 1977.

und Zukunft, Tradition und Moderne. Das Zheng und seine Musik umfassen nicht nur eine nationale kulturelle Identität im Sinne der Zugehörigkeit zu einer Bevölkerungsgruppe, sondern auch regionale kulturelle Identitäten wie regionale Töne und musikalische Farbbereiche. Besonders in einer sich durch das Internet beschleunigenden Globalisierung wird zudem Chinesizität im Sinne chinesischer Merkmale und chinesischen Stils – also: chinesische Identität – gezeigt. Gerade in dieser ständigen Interaktion zwischen Ethnizität und Nationalität, Nationalität und Internationalität werden lebendige Traditionen immer wieder neu geboren.

### *Ausblick*

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit fällt auf, dass der Großteil aller Aufführungsvideos – zumindest derjenigen im chinesischen Internet – fast ausschließlich weibliche Zheng-Spielerinnen in klassischer chinesischer Ästhetik zeigt.

Damit wird gleichzeitig mit dem Instrument und der Musik ein ideales Frauenbild präsentiert, das sich einerseits stark an traditioneller Ästhetik orientiert, das andererseits jedoch einen erheblichen Modernisierungsgrad und gesellschaftlichen Fortschritt hinsichtlich einer historischen Perspektive auf die traditionelle Gesellschaft bekundet. Des Weiteren können Untersuchungen auf die Häufigkeit von Darbietungen männlicher und weiblicher Künstlerinnen in Bezug auf unterschiedliche Musikstücke und die damit verbundenen Intentionen und Deutungsmöglichkeiten in hervorragender Weise im Rahmen der digitalen Welt durchgeführt werden. Hier böte sich künftig Forschungsmaterial im Sinne der Genderforschung in der digitalisierten Welt an.

Digitale Medien verwandeln immaterielles Kulturerbe erfolgreich aus Kammermusikstücken in breitenwirksame Popsongs. Auch hierin zeigt sich die Aktualität der brennenden Forschungsfrage des kulturellen Phänomens *immaterielles Kulturerbe* in der gesamten Welt. Möglicherweise als Folge der Globalisierung, die teils für erhebliche Homogenisierung gesorgt hat, entsteht in vielen Teilen der Welt nun eine Gegenbewegung in Richtung des Findens und Definierens einer regionalen Identität. In dieser Entwicklung zeigt sich mithin *kulturelle Nachhaltigkeit* – nicht zuletzt des Musikinstruments Zheng.

**Open Access** Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.



# Glossar

CHINESISCH (PINYIN)	CHINESISCH (ZEICHEN)	DEUTSCH
<i>beijing guzheng yueqi xiehui</i>	北京古筝乐器协会	Beijing Guzheng Research Association
<i>biaozhun</i>	标准	Standard
<i>bayin</i>	八音	acht Kategorien von Musikinstrumenten
<i>ceban</i>	侧板	Zargen
<i>chuantong</i>	传统	Tradition
<i>chuanyinkong</i>	穿音孔	Öffnung des Saiteneinzugs
<i>diaogu</i>	调骨	melodisches Gerüst einer Melodie
<i>ersi pu</i>	二四谱	<i>Er-Si-Notation</i> (Zwei-Vier-Notation)
<i>fayinkong</i>	发音孔	Schallloch
<i>gu</i>	鼓	Trommel
<i>guochao</i>	国潮	Trend zur Nation
<i>guoyue</i>	国乐	Nationalmusik
<i>guoxue re</i>	国学热	nationale Lernbegeisterung
<i>guoyue gaijinshe</i>	国乐改进社	Nationale Gesellschaft zur Verbesserung der Musik
<i>guoyue yanjiushe</i>	国乐研究社	Nationale Gesellschaft für Musikforschung
<i>guoli yinyue xueyuan</i>	国立音乐学院	staatliches Konservatorium

CHINESISCH (PINYIN)	CHINESISCH (ZEICHEN)	DEUTSCH
<i>gongche pu</i>	工尺谱	<i>Gong-Che</i> -Notation
<i>gongting yinyue</i>	宫廷音乐	Hofmusik
<i>gewu yinyue</i>	歌舞音乐	Gesangs- und Tanzmusik
<i>hexie</i>	和谐	Harmonie
<i>houliang</i>	后梁	hinterer Sattel
<i>jiangnan sizhu</i>	江南丝竹	Seiden-Bambus-Musik
<i>jingdian</i>	经典	Klassik
<i>liuxing yinyue</i>	流行音乐	populäre Musik
<i>liyue zhidu</i>	礼乐制度	Sitte-Musik-System
<i>mianban</i>	面板	Decke
<i>minjian yishu</i>	民间艺术	Volkskunst
<i>minjian yinyue</i>	民间音乐	Volksmusik
<i>minjian gequ</i>	民间歌曲	Volkslieder
<i>minzu qiyue</i>	民族器乐	nationale Instrumentalmusik
<i>mei</i>	美	das Schöne
<i>pipa</i>	琵琶	gezapfte Schalenhalslaute
<i>qianliang</i>	前梁	vorderer Sattel
<i>qupai</i>	曲牌	Oberbegriff für Melodietitel
<i>sanxian</i>	三弦	dreisaitige Langhalslaute
<i>shuochang yinyue</i>	说唱音乐	erzählender Gesang
<i>suyue</i>	俗乐	unterhaltende Musik
<i>shan</i>	善	das moralisch Gute
<i>wenhua zuxin</i>	文化自信	kulturelles Selbstvertrauen
<i>wenhua zijue</i>	文化自觉	kulturelles Selbstbewusstsein
<i>wenhua re</i>	文化热	Kulturgebeisterung
<i>wenren yinyue</i>	文人音乐	Literatenmusik
<i>xin minyue</i>	新民乐	Neue Volksmusik
<i>xiandai</i>	现代	die Moderne
<i>xiankong</i>	弦孔	Saitendurchführung
<i>xiqu yinyue</i>	戏曲音乐	Oper
<i>xian</i>	弦	Saiten

CHINESISCH (PINYIN)	CHINESISCH (ZEICHEN)	DEUTSCH
<i>yanzhu</i>	雁柱	Gänsestege
<i>yeyu</i>	业余	Amateur
<i>yuefu</i>	乐府	kaiserliches Musikamt
<i>yun</i>	韵	Gefühl, Gedanke, Bedeutung, Reim oder Sinn
<i>yayue</i>	雅乐	elegante Musik
<i>zhengma</i>	箏码	Stege
<i>zhengshou</i>	箏首	Kopfstück
<i>zhengwei</i>	箏尾	Endstück mit Wirbelkasten
<i>zongjiao yinyue</i>	宗教音乐	religiöse Musik
<i>zhongguo feng</i>	中国风	Chinesischer-Wind-Stil
<i>zhongguo minjian qiyue jicheng</i>	中国民间器乐集成	Chinesische volkstümliche Instrumentalmusiksammlung
<i>zhongguo yinyue jiaxiehui</i>	中国音乐家协会	Chinesische Musikervereinigung
<i>zhonghua minzu duoyuan yiti geju</i>	中华民族多元一体格局	Vielfalt und Einheit der chinesischen Nation
<i>zhongzhou gudiao</i>	中州古调	Alte Melodie aus dem Zentralland

**Audiozitate:**

<i>Nr.</i>	<i>Kapitel</i>	<i>Seite</i>	<i>FN</i>	<i>Titel (orig.)</i>	<i>Titel (dt.)</i>	<i>Komponist:in</i>	<i>Ausführende</i>	<i>Aufführungsjahr</i>
01	2.3	64	205	<b>Chu Shui Lian</b>	Aus dem Wasser aufsteigender Lotus	überliefert	Luo Jiuxiang	1961
02	2.3	64	206	<b>Chu Shui Lian</b>	Aus dem Wasser aufsteigender Lotus	überliefert	Xiang Sihua	(1981)
03	2.3	64	207	<b>Chu Shui Lian</b>	Aus dem Wasser aufsteigender Lotus	überliefert	Rao Ningxin	2011
04	2.5.1.2	80	245	<b>Chen Xing Yuan He Fan</b>	[Variante von Baban]	überliefert	Li Ying	unbekannt
05	2.5.1.2	80	246	<b>Shan Po Yang</b>	Ziegen am Berg	überliefert	Wang Zhongshan	unbekannt
06	2.5.1.2	81	253	<b>Han Gong Qiu Yue</b>	Herbstmond im Han-Palast	überliefert	Zhao Yuzhai	unbekannt
07	2.5.1.2	81	254	<b>Hong Yan Shao Shu</b>	Die Gans, die das Buch trägt	überliefert	Zhao Yuzhai	unbekannt
08	2.5.1.2	82	255	<b>Die Duan Qiao</b>	[Shandong-Zheng-Solo]	überliefert	Zhao Yuzhai	unbekannt

Nr.	Kapitel	Seite	FN	Titel (orig.)	Titel (dt.)	Komponist:in	Ausführende	Aufführungsjahr
09	2.5.2	84	265	<b>Qin Sang Qu</b>	Lied vom Maulbeerfeld in Qin	Zhou Yanjia	Zhou Yanjia	unbekannt
10	2.5.2	84	266	<b>Xiang Shan She Gu</b>	Trommlechos auf dem Weihrauchberg	überliefert	Qu Yun	unbekannt
11	2.5.2.1	85	272	<b>Xian Shi Yue</b>	Saitengedichtmusik	überliefert	Musikgruppe	unbekannt
12	2.5.2.1	85	273	<b>Liu Qing Niang</b>	Die junge Dame Liu Qing Niang	überliefert	Chen Leishi	unbekannt
13	2.5.2.1	85	275	<b>Xi Yue</b>	Saitenmusik	überliefert	Lin Yingyang (zh), Chen Lijin (pipa), Gu Chunsheng (erhu)	2014
14	2.5.2.1	85	276	<b>Han Ya Xi Shui</b>	Dohle, die im Wasser herumtollen	überliefert	Xu Linzi	unbekannt
15	2.5.2.1	85	277	<b>Zhao Jun Yuan</b>	Das Leiden der Dame Zhaojun	überliefert	Chen Leishi	unbekannt
16	2.5.2.2	87	286	<b>Ya Shan Ai</b>	Angst an der Klippe	überliefert, Arr. He Yuzhai	Rao Ningxin	unbekannt
17	2.5.2.2	87	287	<b>Jiao Chuang Ye Yu</b>	Nächtlicher Regen klopft an das Fenster	überliefert, Arr. He Yuzhai	He Baoquan	unbekannt
18	2.5.2.3	88	291	<b>Jiang Jun Ling</b>	Befehl des Generals	überliefert	Lin Ling	unbekannt

<i>Nr.</i>	<i>Kapitel</i>	<i>Seite</i>	<i>FN</i>	<i>Titel (orig.)</i>	<i>Titel (dt.)</i>	<i>Komponist:in</i>	<i>Ausführende</i>	<i>Aufführungsjahr</i>
19	2.5.2.3	88	292	<b>Si He Ru Yi</b>	Alle Dinge sind wie gewünscht	überliefert, Wang Xunzhi	Sun Wenyao	unbekannt
20	2.5.2.3	88	293	<b>Yun Qing</b>	[Yun Qing]	überliefert	Xiang Sihua	1981
21	2.5.2.3	88	294	<b>Zhan Tai Feng</b>	Gegen den Taifun kämpfen	Wang Changyuan	Wang Changyuan	1965
22	3.2	142	451	<b>Nan Xiang Zi</b>	[Nan Xiang Zi]	Tan Dun	Zhu Lei (Zheng), Li Chen (Xiao)	1984
23	4.3.1	174	522	<b>Jia Xing Seng</b>	Der Falsche Mönch	Cui Jian	Cui Jian Band	1989
24	4.3.1	175	527	<b>Ju Hua Tai</b>	Chrysanthementerrasse	Jay Chou, Wenshan Fang, Chieh-lun Chou	Jay Chou Band	2006
25	4.3.3	180	535	<b>Clocks</b>	(Cover-Version)	Coldplay, Arr. TGB	Twelve Girls Band	nach 2003
26	4.4.1.2	190	554	<b>Yu Quan Tian Xia</b>	[Yu Quan Tian Xia]	überliefert	Mo Yun	2017
27	4.4.1.2	192	557	<b>Mo Li Hua</b>	Jasminblüte	überliefert	Luo Tianyi (Zheng), Fang Jinlong (Pipa)	2019

<i>Nr.</i>	<i>Kapitel</i>	<i>Seite</i>	<i>FN</i>	<i>Titel (orig.)</i>	<i>Titel (dt.)</i>	<i>Komponist:in</i>	<i>Ausführende</i>	<i>Aufführungsjahr</i>
28	4.4.2.3	203	581	<b>See You Again</b>	(Cover-Version)	A. Cedar, Ch. Puth u. a.	Peng Jingxuan	2021
29	4.5	208	589	<b>Qiu Jiang Hua Yue Ye</b>	Frühling, Fluss, Blume, Mond, Nacht	überliefert	Carol Chang	2009

N. B.: Die Audiozitate umfassen gemäß dem wissenschaftlichen Zitatrecht jeweils einen notwendigen, charakteristischen Ausschnitt des betreffenden Musikstücks. Verweise ins Internet sind lediglich als Empfehlung zu betrachten.

---

# Literaturverzeichnis

---

## Literatur in westlicher Sprache

- ADORNO, Theodor W.: *On Popular Music*, in: *Studies in Philosophy and Social Science*, (09) 1941, 17–48.
- ADORNO, Theodor W.: *Das Schema der Massenkultur*, in: *Gesammelte Schriften (GS), Bd. 3*, Frankfurt am Main, 1997, 299–335.
- ALEXANDER, Jeffrey C.: *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.
- APPADURAI, Arjun: *Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- APPADURAI, Arjun: *Disjuncture and Differences in the Global Cultural Economy*, in: FEATHERSTONE, Mike (Hg.): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, Los Angeles u. a.: SAGE Publications, 1995, 295–310.
- APPADURAI, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- APPADURAI, Arjun: *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, New York: Verso, 2013.
- ARNETT, Jeffrey Jensen: *Adolescents' uses of media for self-socialisation*, in: *J. Youth Adolesc*, 24 (05) 1995, 519–533.
- ASSMANN, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: ASSMANN, Jan / HÖLSCHER, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, 1988, 9–19.
- BATES, Eliot: *The Social Life of Musical Instruments*, in: *Ethnomusicology*, 56 (03) 2012, 363–395. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.3.0363> (29.03.2021)
- BAUDRILLARD, Jean: *The Consumer Society*, Paris: Gallimard, 1998.
- BAUMANN, Max Peter: *Musik und Region im Kontext der Globalisierung*, in: BAHADIR, Sefik Alp (Hg.): *Kultur und Region im Zeichen der Globalisierung*, Neustadt a. d. Aisch, 2000, 431–454.

- BAUMANN, Max Peter: *The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization*, in: *The World of Music*, 42 (03) 2000, 121–144.
- BECKSTEIN, Martin: *The Concept of a Living Tradition*, in: *European Journal of Social Theory*, 20 (04), 2017, 491–510. <https://doi.org/10.1177/1368431016668185> (07.11.2020).
- BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (erste deutsche Fassung, 1935), in: TIEDEMANN Rolf / SCHWEPPENHÄUSER Hermann (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I, Werkausgabe Band 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 431–469.
- BENNETT, Andy: *Popular Music and Youth Culture. Music, Identity and Place*, London: Macmillan, 2000.
- BIDDLE, Ian / KNIGHTS, Vanessa (Hg.): *Music, National Identity and the Politics of Location. Between the Global and the Local*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- BILLIQUET, Sébastien: *Confucianism, „Cultural Tradition“ and Official Discourses in China at the Start of the New Century*, in: *China Perspectives*, (03) 2007. URL: <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.2033> (07.03.2023).
- BLACKING, John: *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, (09) 1977, 1–26.
- BLANK, Trevor J.: *Hybridizing Folk Culture. Toward a Theory of New Media and Vernacular Discourse*, in: *Western Folklore*, 72 (02), 2013, 105–130.
- BLAUOKOPF, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft: Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.
- BREKHUS, Wayne H.: *Culture and Cognition*, Cambridge: Polity Press, 2015.
- BUCKINGHAM, David: *Children Talking Television. The Making Of Television Literacy* London: Falmer Press, 1993.
- CAO, Zheng / KNOBLOCH, Yvonne: *A Discussion of the History of the Guzheng*, in: *Asian Music*, 14 (02) 1985, 1–16.
- CAREY, James: *Communication and Culture. Essay on Media and Society*, Boston: Unwin Hyman, 1989.
- CHEN, Chih Ping: *Forming Digital Self and Parasocial Relationships on YouTube*, in: *Consum Cult*, 16 (01) 2014, 232–254. <https://doi.org/10.1177/1469540514521081> (07.06.2022).
- CHEN, Tzu-Kuang: *Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.
- CHEN, Yanzhi: *The Zheng: A Chinese Instrument and Its Music*, PhD diss, Brown University, 1991.
- CHEN, Yingshi: *Theory and Notation in China*, in: PROVINCE, Robert C. / TOKUMARU, Yoshihiko / WITZLEBEN, J. Lawrence (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music. East Asia: China, Japan, and Korea*, New York: Routledge, 2002, 115–26.
- CHENG, Te-Yuan: *Zheng. Tradition and Change*, PhD diss, University of Maryland, 1991.
- COOK, Nicholas: *Music. A Very Short Introduction*, Oxford, 1998.
- DARLING- WOLF, Fabienne: *Imagining the global. Transnational media and popular culture beyond East and West, America*, University of Michigan Press, 2015. <https://doi.org/10.2307/j.ctv65sw7r> (06.05.2022).
- DENG, Haiqiong: *Musical Change and Continuity of Huayin. The Essence of Chinese Zheng Music*, Master Thesis, Florida State University, 2006.

- EYERMAN, Ron / JAMISON, Andrew: *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- FRITH, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, 1996.
- GARRISON, James: *The Social Value of Ritual and Music in Classical Chinese Thought*, in: *Teorema: International Journal of Philosophy*, 31 (03) 2012, 209–222.
- GAYWOOD, Harriet Rosemary Ann: *Guqin and Guzheng. The Historical and Contemporary Development of two Chinese Musical Instruments*, Master thesis, Durham University, 1996.
- GEERTZ, Clifford: *The Interpretation of Cultures*, New York: BasicBooks, 2000.
- GIMM, Martin / LIU, Jingshu / MITTLER, Barbara: *China*, in: *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Sachtel 2, Kassel / Basel / New York: Bärenreiter, 1995, 695–766.
- GONG, Hong-Yu: *Music, Nationalism and the Search for Modernity in China, 1911–1949*, in: *New Zealand Journal of Asian Studies*, 10 (02) 2008, 38–69.
- GUO, Yingjie: *Revival of Chinese Cultural Nationalism*, in: *Journal of Multidisciplinary International Studies*, 04 (01) 2007. <https://doi.org/10.5130/portal.v4i1.424> (08.05.2023).
- HALL, Edward T.: *Beyond Culture*, New York: Anchor Books/Doubleday, 1976.
- HALL, Stuart: *The Rediscovery of „Ideology“. The Return of the „Repressed“*, in: Michael GUREVITCH et al (Hg.): *Media Studies. In Culture, Society and the Media*, London: Methuen, 1982, 56–92.
- HALL, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*, in: RUTHERFORD, Jonathan (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990, 222–237.
- HALL, Stuart: *The Question of Cultural Identity*, in: HALL, Stuart / HELD, David / MCGREW, Tony (Hg.): *Modernity and Its Futures*, Milton Keynes 1992, 273–316.
- HAN, Mei: *The Emergence of the Chinese Zheng. Traditional Context, Contemporary Evolution, and Cultural Identity*, PhD diss, The University of British Columbia, 2013.
- HARGREAVES, David J. / MIELL, Dorothy / MACDONALD, Raymond A.: *What are Musical Identities, and why are they important?* in: HARGREAVES, David J. / MIELL, Dorothy / MACDONALD, Raymond A. (Hg.): *Musical Identities*, Oxford, 2002, 1–20.
- HARGREAVES, David J. / MIELL, Dorothy / MACDONALD, Raymond A.: *Musical Identities Mediate Musical Development*, in: MCPHERSON, Gary E. / WELCH, Graham F. (Hg.): *Oxford Handbook of Music Education*, Bd. 1, Oxford University Press, Oxford, 2012. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199730810.013.0008> (06.07.2022).
- HAUSEN, Dirk: *Kurt Weill im Kontext der Begriffe E- und U-Musik*, München: GRIN Verlag OHG, 2007, 2–8.
- HEPP, Andreas: *Transcultural Communication*, London: Wiley, 2015.
- HISAMATSU: *Kunst und Kunstwerke im Zen-Buddhismus*, in: OHASHI, R. (Hg.): *Die Philosophie der Kyōto-Schule*, München / Freiburg, 1990, 237–239.
- HO, Edward: *Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behaviour*, in: *British Journal of Ethnomusicology*, (06) 1997, 35–49.
- HOBBSAWM, Eric: *Inventing Tradition*, in: HOBBSAWM, Eric / RANGER, Terence (Hg.): *The Inventing of Traditions*, Cambridge, 1983, 1–14.
- HOLT, Fabian: *Music in New Media*, in: SHEPARD, Tim / LEONARD, Anne (Hg.): *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, Routledge, 2014, 301–311.
- HOOD, Mantle: *The Challenge of „Bi-Musicality“*, in: *Ethnomusicology*, 04 (02) 1960, 55–59.

- HOPFGARTNER, Herbert: *Der Klang des Dao. Das Phänomen einer „stillen Musik“ in der daoistischen Philosophie sowie ihre Korrespondenzen in der abendländischen Musikästhetik*, West-östliche Denkwege, Band 14, Academia Verlag, 2008.
- HU, Yong et al.: *Mapping Digital Media. China. A Report by the Open Society Foundations*, Vereinigtes Königreich, Open Society Foundations, 2012. URL:<https://www.opensocietyfoundations.org/uploads/1911ed0f-3e75-4750-90e5-d6738a15dc29/mapping-digital-media-china-20121009.pdf> (07.05.2022).
- JIANG, Yimin: *Große Musik ist tonlos. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-taoistischen Musikästhetik*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- JIN, Jie: *Chinese Music*, New York: Cambridge University Press, 2011.
- JONES, Stephen: *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- KAEMMER, John Edmund: *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press, 1993.
- KAO, Shu Hui: *The Development of The Modern Zheng in Taiwan and Singapore*, PhD diss, University of Durham, 2003.
- KELLNER, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*, London / New York: Routledge, 1995.
- KELLNER, Douglas: *Cultural Studies, Multiculturalism, and Media Culture*, in: DINES, Gail / HUMEZ, Jean M. (Hg.): *Gender, Race, and Class in Media. A Critical Reader*, California: Thousand Oaks, 2011, 7–18.
- KHÊ, T. Van: *Chinese Music and Musical Traditions of Eastern Asia*, in: *The World of Music*, 27 (1) 1985, 78–90.
- KOCH, Lars-Christian: *Musikinstrumente, ihr soziales Leben und die Anthropologie der Dinge. Das Fallbeispiel Nordindischer Sitar*, in: *Mitteilungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Berlin (30) 2009, 37–46.
- KOCH, Lars-Christian: *Der Musik-Star und seine biographische Konstruktion im interkulturellen Vergleich*, in: ALTENBURG, Detlef / BAYREUTHER, Rainer (Hg.): *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004*, Kassel, 2012, 389–394.
- KOCH, Lars-Christian: *My heart sings. Die Lieder Rabindranath Tagores zwischen Tradition und Moderne*, Berlin: Lit Verlag, 2012.
- KOCH, Lars-Christian: *Institutionalisierung aus musikethnologischer Perspektive*, in: KALISCH, Volker (Hg.): *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber-Verlag, 2016, 140–155.
- KOCH, Lars-Christian: *Musikethnologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2020.
- KURT, Reinhard: *Chinesische Musik*, Kassel, 1956.
- KWOK, Theodore Jen: *Zheng. A Chinese Zither and Its Music*, PhD diss, University of Hawaii, 1987.
- LAM, Joseph: *Chinese Music and Its Globalized Past and Present*, Macalester International, (21) 2008, 29–77.
- LANDE, Liv: *Innovating Musical Tradition in Japan. Negotiating Transmission, Identity, and Creativity in the Sawai Koto School*, PhD diss, UCLA, Los Angeles, 2007.
- LAU, Frederick: *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

- LAU, Shui Chung Jason: *Zheng Music. The Reception of a Post-1949 Chinese Tradition in Hong Kong*, Master Thesis, Chinese University of Hong Kong, 2006.
- LI, Zehou: *Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, Freiburg u.a. 1992.
- LIANG, Ming-Yue: *Performance Practice as a Recreative Process in Chinese Zheng Zither Music*, in: *The World of Music*, 27 (1) 1985, 48–67.
- LIANG, Ming-Yue: *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture*. New York / Wilhelmshaven / Locarno / Amsterdam, 1985.
- LIANG, Zaiping: *The Chinese Zheng. Ancient and Modern*, New York: Lyrichord Discs, 1997.
- LIPSITZ, George: *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, London: Verso, 1994.
- MALM, Krister: *Local, National and International Musics. A Changing Scene of Interaction*, in: BAUMANN, Max Peter (Hg.): *World Music – Musics of the World*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, (21) 1992, 1–28.
- MALM, Krister: *Music on the Move. Traditions and Mass Media*, in: *Ethnomusicology*, 37 (03) 1993, 339–352.
- MARX, Karl: *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* in: *Projekt Gutenberg*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/marx/politoek/politoek.html> (31.01.2023).
- MERRIAM, Allan P.: *The Anthropology of Music*, Evanston, 1964.
- MILLER, James: *Daoism and Nature*, in: GOTTLIEB, Roger S. (Hg.): *The Oxford handbook of religion and ecology*, Oxford / New York: Oxford University Press, 2006, 220–235.
- MITTLER, Barbara: *Musik und Identität: Die Kulturrevolution und das Ende chinesischer Kultur*, in: LACKNER, Michael: *Zwischen Selbstbestimmung und Selbstbehauptung. Ost-asiatische Diskurse des 20. und 21. Jahrhunderts*, Baden-Baden: Nomos, 2008, 260–289.
- MUKUMA, Kazadi wa: *The Role of Musical Instruments in the Globalization of Music*, in: *Revista Comunicar*, 34 (07) 2010, 83–88.
- NETTL, Bruno: *Persian popular music in 1969*, in: *Ethnomusicology*, 16 (02) 1972, 218–239.
- NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- PATTERSON, Emma E.: *Oral Transmission. A Marriage of Music, Language, Tradition, and Culture*, in: *Musical Offerings*, 06 (01) 2015, 35–46.
- PERKINS, Dorothy: *Encyclopedia of China the Essential Reference to China, Its History and Culture*, New York: Facts on File, 1999.
- PERRIS, Arnold: *Music as Propaganda. Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*, in: *Ethnomusicology*, Champaign: University of Illinois Press, (27) 1983, 1–28.
- POHL, Karl-Heinz: *Chinesische Ästhetik und Kant*, Trier, 1997.
- POHL, Karl-Heinz: *Identity and Hybridity. Chinese Culture and Aesthetics in the Age of Globalization*, in: *Intercultural Aesthetics. A Worldwide Perspective*, Dordrecht, 2008, 87–103.
- POSTMAN, Neil: *Amusing Ourselves to Death*, New York, NY [u. a.]: Viking Penguin, 1986.
- PROVINE, Robert C. / WITZLEBEN, Lawrence J. / TOKUMARU, Yosihiko (Hg.): *East Asia. China, Japan, and Korea*, in: *Garland Encyclopedia of World Music*, (7) 2002, 171–173.
- RICE, Timothy: *Towards the Remodeling of Ethnomusicology*, in: *Ethnomusicology*, 31 (03) 1987, 469–488.

- RICE, Timothy: *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, Chicago / London: University of Chicago Press, 1994.
- RICE, Timothy: *Ethnomusicology. A very short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- RICHARD, WILHELM: *Li Gi. Das Buch der Riten, Sitten und Bräuche*, München: Diederichs, 1997
- RIGGENBACH, Paul: *Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Eine Untersuchung zwischen Empirie und Theorie*, Marburg: Tectum, 2000.
- RITTER, Joachim u. a. (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel u. a.: Schwabe, 1971–2007.
- SALAVUO, Miiikka: *Social Media as an Opportunity for Pedagogical Change in Music Education*, in: *Journal of Music, Technology and Education*, 01 (2–3) 2008, 121–136.
- SCHMIDT, Dörte: *Interpretation und Musik- (Aus-) Bildung. Zwischen Institutionalisierung, Systematisierung und Individualisierung*, in: ERTELT, Thomas / LOESCH, Heinz von (Hg.): *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jh.*, Kassel / Berlin, 2012, 237–272.
- SHEN, Xiaobai u.a.: *Online Music in China*, in: *Technological Forecasting and Social Change*, 139 (02) 2019, 235–249. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2590582> (08.12.2022).
- SHELEMAY, Kay Kaufman: *The Ethnomusicology and the Transmission of Tradition*, in: *The Journal of Musicology*, 14 (01) 1996, 35–51.
- SHEPHERD, John: *Definition as Mystification. A Consideration of Labels as a Hindrance to Understanding Significance in Music*, in: HORN, David (Hrsg.): *Popular Music Perspectives. Papers From the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1982*, (IASPM) Gothenborg u.a. 1985, 83–98.
- SHIRK, Susan L.: *Changing Media. Changing China*, Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SHYU, Mei-Ling: *Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik in China und Taiwan*, PhD diss, Universität Hamburg, 2001.
- SMITH, ANTHONY D.: *The Cultural Foundations of Nations. Hierarchy. Covenant, and Republic*, Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2008.
- SNOW, Robert P.: *Creating Media Culture*, Beverly Hills: Sage, 1983.
- STEEN, Andreas: *Zwischen Unterhaltung und Revolution. Grammophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai, 1878–1937*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006.
- STEINGRESS, Gerhard (Hg.): *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Münster: LIT Verlag, 2002.
- STOKES, Martin (Hg.): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.
- SUN, Zhuo: *The Chinese Zheng Zither. Contemporary Transformations*, Farnham: Ashgate, 2015.
- SWIDLER, Ann: *Culture in Action. Symbols and Strategies*, in: *American Sociological Review*, 51 (02) 1986, 273–286.
- TACHI, Mikiko: *Commercialism, Counterculture, and the Folk Music Revival. A Study of Sing Out! Magazine, 1950–1967*, in: *The Japanese Journal of American Studies*, (15) 2004, 187–211.

- TANG, Kai: *Singing a Chinese Nation. Heritage Preservation, the Yuanshengtai Movement, and New Trends in Chinese Folk Music in the Twenty-First Century*, in: *Ethnomusicology*, 65 (01) 2021, 1–31.
- TAYLOR, Timothy D.: *Global Pop. World Music. World Markets*, New York / London: Routledge, 1997.
- TAYLOR, Timothy D.: *Strange Sounds: Music, Technology, and Culture*, New York / London: Routledge, 2001.
- THRASHER, Alan Robert: *The Role of Music in Chinese Culture*, in: *The World of Music*, 27 (01) 1985, 3–18.
- THRASHER, Alan Robert: *The Melodic Model as a Structural Device. Chinese Zheng and Japanese Koto Repertoires Compared*, in: *Asian Music*, 26 (02) 1995, 97–118.
- THRASHER, Alan Robert: *Sizhu Instrumental Music of South China. Ethos, Theory and Practice*, Leiden: Brill, 2008.
- TU, Wei-ming: *Cultural China. The Periphery as the Center*, in: *Daedalus*, 120 (02) 1991, 1–32.
- VAN GULIK, Robert H.: *The Lore of the Chinese Lute. An Essay in the Ideology of Ch'in*, Tokyo: Sophia University / Tuttle, 1940, 72–84.
- VAN GULIK, Robert H.: *Brief Note on the Cheng, the Chinese Small Cither*, in: *Toyo Ongaku Kenkyu. The Journal of the Society for the Research of Asiatic Music*, (09) 1951, 10–19.
- WANG, Jianjian: *Preservation and Promotion of China's Musical Cultural Heritage on the Internet*, in: *Heritage Science*, 09 (135) 2021. <https://doi.org/10.1186/s40494-021-00612-2>
- WASSERSTROM, Jeffrey N.: *China in the 21st Century. What Everyone Needs to Know*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- WICKE, Peter: „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, in: *PopScriptum*, Bd. 1, 1992, 6–42.
- WICKE, Peter: *Populäre Musik*, in: MGG. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe* hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 7, Kassel u.a.: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler, 1997, Sp. 1694–1704.
- WILL, Udo: *Die Zerstörung des Tiao. Untersuchungen zu gegenwärtigen Veränderungen in der chinesischen Musik am Beispiel der Solomusik für das Zheng (Wölbrettzither)*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- WINZENBURG, John: *Heteroglossia and Traditional Vocal Genres in Chinese-Western Fusion Concertos*, in: *Perspectives of New Music*, 51 (02) 2013, 101–140.
- WITZLEBEN, J. Lawrence: *Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai. Context, Concept and Identity*, in: *Ethnomusicology*, 31 (02) 1987, 240–260.
- WOHLFART, Günter: *Der Philosophische Daoismus*, Köln: ed. chora, 2001.
- WOOD, Abigail: *E-Fieldwork. A Paradigm for the Twenty-first Century?*, in: STOBART, Henry (Hg.): *The New (Ethno-) Musicologies*, Lanham: Scarecrow, 2008, 170–187.
- YANG, Hon-Lun / SAFFLE, Michael: *The 12 Girls Band: Traditions, Gender, Globalization, and (Inter-) National Identity*, in: *Asian Music*, 41 (02) 2010, 88–112.
- YU, Hui / SCHROEDER, Sara: *Distribution and Popularity Patterns of Chinese Music on YouTube. A Case Study of Local Music's Representation on a Global Internet Platform*, in: *Journal of New Music Research*, 47 (01) 2018, 68–77. <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1369129> (23.08.2022).

- ZENG, Jinshou: *Chinas Musik und Musikerziehung im kulturellen Austausch mit den Nachbarländern und dem Westen*, PhD diss, Universität Bremen, 2003.
- ZHAO, Chen: *Einflüsse von kulturellen und historischen chinesischen Elementen auf die individuellen kompositorischen Tonschöpfungen in der chinesischen Musik des 20. Jahrhunderts*, PhD diss, Universität Wien, 2013.
- ZHAO, Yue: *The Musicality of C-Pop*, PhD diss, The University of Sheffield, 2010.
- ZHAO, Yuezhi: *Media, Market, and Democracy in China: Between the Party Line and the Bottom Line. The History of Communication, Urbana: University of Illinois Press, 1998.*

---

## Literatur in asiatischer Sprache

- AUSGEWÄHLTE wichtige Dokumente seit dem 14. Nationalkongress 十四大以来重要文献选编, Beijing: People's Publishing House, 2011, 224.
- BILIBILI *Annual National Wind Data Report* B 站B 站创作者生态报告, 2021, 17.
- CAI Zhongde 蔡仲德: *Ein Essay zur Geschichte der Chinesischen Musikästhetik* 中国音乐美学史论, Beijing: People's Music Publishing House, 1988.
- CAO Zheng 曹正: *Die Spieltechnik der Zheng und ihre Innovation* 谈箏的演奏技术及其革新, in: *Musikforschung*, (06) 1958, 80–81.
- CAO Zheng 曹正: *Eine Diskussion der Er-Si-Notation und der Beziehung zwischen der Er-Si- und der Gong-Che Notation* 二四谱和二四谱与工尺谱关系的探讨, in: *Musikforschung*, (04) 1980, 87–94.
- CAO Zheng 曹正: *Eine kurze Diskussion über die Geschichte des Guzheng* 古箏沿革略谈, in: *Musikinstrumente*, (03) 1981, 1–4.
- CAO Zheng 曹正: *Forschungen zur Geschichte der Zheng* 关于古箏历史的探讨, in: *Chinesische Musik*, Beijing, (01) 1981, 40–43.
- CAO Zheng 曹正: *Das Zheng in literarischen und künstlerischen Werken der Vergangenheit* [J] 历代文艺作品中的箏, in: *Chinesische Musik*, Beijing, (04) 1981, 35–38.
- CAO Zheng 曹正: *Eine Sammlung von Einführungen in die Zheng-Musik* 古箏书谱序跋集, Xi'an: Xi'an Musikonservatorium, 1982.
- CAO Zheng 曹正: *Hingabe an die Kunst des Zheng und die Freude daran* 献身箏艺其乐无穷[J], in: *Lernen und Spielen*, (04) 1986, 4–5.
- CAO Zheng 曹正: *Eine Sammlung berühmter chinesischer Guzheng-Lieder, Vorwort (Teil 1)* 中国古箏名曲荟萃·序(上), Shanghai: Shanghai Press, 1993, 1–2.
- CHE Jixin 车吉心 (Hg.): *Wörterbuch der Qilu-Kultur* 齐鲁文化大辞典, Shandong: Shandong Education Press, 1989.
- CHENG Gongliang 成功亮: *Die Kunst des Shandong Zheng* 山东派古箏艺术, in: *Musik des Volkes*, (11) 1982, 47–50.
- CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.) 中国民族管弦乐学会: *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Literatur*, 华乐大典·古箏卷 Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2021.
- CUI Jie 崔洁: *Eine Studie über die Innovation der Guzheng-Kunst in der neuen Ära und ihre kulturellen und ästhetischen Eigenschaften* 新时期古箏艺术的创新及文化审美属性, Master Thesis, Shandong Universität, 2010.

- DIAO Shanshan 刁珊珊: *Cao Zhengs Beitrag zum Aufbau zeitgenössischer chinesischer Guzheng-Lehrmaterialien* 曹正对当代中国古筝教材建设的贡献, Master Thesis, Chinesisches Konservatorium für Musik, 2015.
- DING Chengyun 丁诚运: *Henan Zheng Schule* 河南古筝派, in: YAN Liwen (Hg.): *Zhong-guo Guzheng Mingqu Huicui* 中国古筝名曲汇璀璨, Beijing: People's Music Publishing House, 1993, 271–273.
- DU Juan 杜娟: *Ein Beispiel für die musikalische Kreativität des „Twelve Girls‘ Music Ensemble“* 例谈“女子十二乐坊”的音乐创意, in: *Musikkomposition*, (05) 2012, 126–127.
- DU Yaxiong 杜亚雄: *Chinesische grundlegende Musiktheorie* 中国基本乐理, Chongqing: Southwest Normal University Press, 2021.
- DU Yaxiong 杜亚雄: *Klassifikation und Lehre traditioneller chinesischer Musik* 中国传统音乐的分类和教学, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, in: *China Academy of Arts*, (01) 2006, 80–81.
- FAN Yifeng 樊艺凤: *Eine kurze Untersuchung der Zheng-Musik in Henan* 河南箏乐考略, in: *Symphony. Journal of Xi'an Conservatory of Music*, (04) 1994, 39–40.
- FEI Xiaotong 费孝通: *Reflexion – Dialog – kulturelles Selbstbewusstsein* 反思·对话·文化自觉, in: *Zeitschrift der Universität Beijing. Ausgabe für Philosophie und Sozialwissenschaften*, (03) 1997, 15–22.
- FEI Xiaotong 费孝通: *Einheit und Vielfalt der chinesischen Nation* 中华民族多元一体格局, Beijing: China Minzu University Press, 1999.
- FENG Binbin 冯彬彬: *Cao Dongfus Ästhetik* 曹东扶的音乐美学思想, in: *Chinesische Musik*, (04) 2004, 238–246.
- FENG Changchun 冯长春: *Forschung zu chinesischen Musikgedanken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* 世纪上半叶中国音乐思潮研究, Beijing: China Art Academy, 2005.
- FENG Changchun 冯长春: *Studien zur modernen chinesischen Musikideologie* 中国近代音乐思潮研究, Beijing: People's Music Publishing House, 2007.
- FENG Guangyu 冯光钰: *Die Entwicklung der modernen Übertragung der Zheng-Musik durch den akademischen Austausch von Guzheng in Yangzhou* 从扬州古筝学术交流活动看箏乐的现代传播发展 [J], in: *Musikalische Erkundung*, (04) 2008 3–5 und 15.
- FENG Guangyu 冯光钰: *Chinesische Qu Pai* 中国曲牌考, Hefei: Anhui Literatur und Kunst, 2009.
- FENG Tianyu / HE Xiaoming / Zhou Jiming 冯天瑜、何晓明、周积明: *Eine Geschichte der Chinesischen Kultur (Nachwort)* 中华文化史(下), Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1990, 1173–1180.
- FENG Yuankai 丰元凯: *Moderne Guzheng-Industrie und künstlerische Entwicklungstrends* 近现代古筝产业及艺术发展动向, in: *Performing Arts Technology*, (06) 2020, 60–62.
- GAO Liang 高亮: *Der Meister der Generation. Ein Tribut an den Guzheng Musikpädagogogen Professor Cao Zheng, – 记宗师 – 记古筝音乐教育家曹正教授*, in: *New Sounds of Music: Journal of Shenyang Conservatory of Music*, (04) 1996, 58–61.
- GUO Lin 郭琳: *Herr Cao Zhengs Karriere und Errungenschaften in der Guzheng-Kunst* 曹正先生的古筝艺术生涯及成就, in: *People's Music*, (04) 2007, 24–27.
- GUO Lin 郭琳: *Der Einfluss der Xuzhou-Periode auf das künstlerische Schaffen des Guzheng von Cao Zheng* 徐州时期对曹正古筝艺术成就的影响, in: *Musikinstrumente*, (05) 2021, 44–46.
- GUO Shuhui 郭树荟: *Fusion und Trennung: Die künstlerische Erfahrung des Hauptinstruments in musikalischen Typen. Sizhu-Musik und Streicher-Solomusik als Beispiele* 融合

- 与分离：主奏乐器在乐种中的艺术经验体现。以丝竹乐、弦索乐为例, in: *Zeitschrift des Zentralkonservatoriums für Musik*, (01) 2016, 25–32.
- HAN Sima Qian 汉司马迁: *Li Si Biographie zitiert in Li Sis Protest gegen die Verfolgung von Gästen*, 李斯列传引李斯谏逐客书 in: *Historische Aufzeichnungen*, Bd. 87, Beijing: Zhonghua Book Company, 1959, 2253–2254.
- HAN Xing 韩星: *Duan Zhengyuans moderne Interpretation der Universität* 段正元对《大学》的现代诠释, 2015. Ursprünglich veröffentlicht in *Confucianism and Taoism Studies*, 2nd series, Social Science Literature Press, 2014. URL: <https://www.rujiang.com/article/5401> (27.04.2022).
- HAN Xu Shen 汉许慎: *Interpretation von Wörtern* 说文解字, Beijing: Zhonghua Book Company, 1963.
- HE Song 何松: *He Yuzhais posthume Zheng-Partitur* 何育斋箏谱遗稿, Beijing: China Drama Press, 2002.
- HE Xiaobing 何晓兵: „*Neue Volksmusik*“: Die „*XX-Version*“ der traditionellen Musik? 新民乐:传统音乐的“xx版”?, in: *Chinesische Musik*, (01) 2003, 12–19.
- HUANG Chengyuan 黄成元: *Das Guzheng von 500 v. Chr. Eine Studie über die aus dem Grab von Guixi Ya ausgegrabenen Musikinstrumente* 公元前500年的古筝. 贵溪崖墓出土乐器考, in: *Chinese Music*, (03) 1987, 43–44.
- HUANG Xiangpeng 黄翔鹏: *Alte Chinesische Musikgeschichte. Vorwort* 中国古代音乐史话·代序, Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1984.
- JIANG Baohai 姜宝海: *Essay über Studien zum Zheng* 箏学散论, Jinan: Shandong Literatur- und Kunstverlag, 1995.
- JIN Jianmin 金建民: *Gespräch mit Genosse Qiu Dacheng über den Ursprung des Zheng* 也谈箏的起源 – 与邱大成同志商榷, in: *Journal of Xinghai Conservatory of Music*, (01) 1983, 87–88.
- JU Qihong 居其宏: *Neue chinesische Musikgeschichte (1949–2000)* 新中国音乐史, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2002.
- KONG Lingshun 孔令顺: *Untersuchungen zur kulturellen Verantwortung des chinesischen Fernsehens* 中国电视的文化责任问题研究[D], Universität für Kommunikation in China, 2008.
- KONG Xingqun 孔星群: *Konfuzianismus und traditionelle Musik des Konfuzius* 孔子儒家思想与传统音乐, in: *Journal of Nanjing University of the Arts: Music and Performance Edition*, Nanjing, (03) 1997, 12–17.
- KUANG Wenbo 匡文波: *Das Konzept der „neuen Medien“* „新媒体“概念辨析 [J], in: *Internationaler Journalismus*, (06) 2008, 66–69.
- LAN Jiayu 蓝介愚: *Vierundzwanzig Aphorismen über die Qin. Ein posthumes Werk von Luo Jiuxiang, einem Guzheng-Spieler* 琴况廿四则警句—古箏家罗九香遗作 [J], in: *Chinesische Musik*, (01) 1984, 21–22.
- LI Meng 李萌: *Die Enzyklopädie traditioneller chinesischer Guzheng-Lieder. Mitte* 中国传统古箏曲大全·中, Beijing: People's Music Publishing House, 2004.
- LIN Ling 林玲: *Eine Chronologie der Guzheng-Kunst von Cao Zheng* 曹正古箏艺术年谱, Beijing: China Youth Press, 2017.
- LIU Hong 刘红: „*Nationale Musik*“, „*Volksmusik*“ und „*Traditionelle Chinesische Musik*“. *Phänomenologische Beobachtung und Reflexion zum Verständnis „historischer Veränderungen“* „国乐“ „民族音乐“与 „中国传统音乐“ – 并非作 „历史变迁“ 理解的现象观察与思考, in: *Music Research*, 2019, 5–17.

- LIU Xiaofeng 刘小枫: *Eine Einführung in die Gesellschaftstheorie der Moderne* 现代性社会理论绪论, Shanghai: Shanghai Sanlian Bookstore, 1998.
- LU Ji 吕骥: *Streben nach der Entwicklung und Verbesserung der Musik der Bevölkerung* 为发展和提高人民的音乐文化而努力, in: *People's Music*, (12) 1953, 8.
- LUAN Guijuan 栾桂娟: *Die Schönheit der Phonologie. Die Essenz traditioneller chinesischer Musik* 音韵美中国传统音乐的精华[J], in: *Music Research*, (01) 1992, 74–92.
- LUO Qin 洛秦: *Kultur in der Musik und Musik in der Kultur* 音乐中的文化与文化中的音乐, Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2004.
- LUO Yong / LIN Xiaoping / ZHONG Junkun 罗勇/林晓平/钟俊昆: *Eine Studie über die kulturellen Merkmale der Hakka und den Geist der Hakka* 客家文化特质与客家精神研究[G], Harbin: Heilongjiang People's Publishing House, 2006.
- MA Da / ZOU Hongmin 马达 / 邹宏敏: *Eine Studie über die Ursachen der Entstehung des Musikstils der Chaozhou-Zheng-Schule im Kontext der Kulturgeographie* 文化地理学视野下潮州筝派音乐风格形成缘由研究, in: *Hundert Künstler* (02) 2016, 73–77.
- MA Duanlin 马端临: *Allgemeine Prüfung der Literatur* 文献通考, Beijing: Zhong Hua Book Bureau, 1986.
- MAO Zedong 毛泽东: *Mao Zedongs Gesammelte Aufsätze über Literatur und Kunst* 毛泽东文艺论集, Beijing: Zentraler Literaturverlag, 2002.
- MEI Xuelin 梅雪林: *Perspektive der Chinesischen Musikverbesserungsgesellschaft aus dem „Music Magazine“ – Liu Tianhua's Gedanken über Chinesische Musik* 从《音乐杂志》看国乐改进社—兼谈刘天华的国乐思想, in: *Music Research*, (04) 1995, 90–93.
- MUSIKFORSCHUNGSINSTITUT DER CHINESISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.) 中国艺术研究院音乐研究所: *Eine Einführung in die Volksmusik* 民族音乐概论, Beijing: People's Music Publishing House, 1964.
- MUSIKFORSCHUNGSINSTITUT DER CHINESISCHEN AKADEMIE DER KÜNSTE (Hg.) 中国艺术研究院音乐研究所: *Wörterbuch der chinesischen Musik* 中国音乐词典, Beijing: People's Music Publishing House, 1984.
- PENG Jixiang 彭吉象: *Chinesische Kunst* 中国艺术学, Beijing: Higher Education Press, 1997.
- POLITIK DER STREITENDEN STAATEN -- QI-POLITIK 战国策·齐策 I [M], Beijing: Zhonghua Book Company, 1990.
- QIAO Jianzhong 乔建中: *Ein Meilenstein in der chinesischen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Eine neue Interpretation von Herrn Yang Yinlius akademischer Idee der „Praxis als Sammlung“* 20世纪中国音乐学的一个里程碑—新解杨荫浏先生实践—采集的学术思想, in: *Musik des Volkes*, (11) 1999, 5–8.
- REDAKTIONSAUSSCHUSS DER ENZYKLOPÄDIE VON CHINA 中国大百科全书编委会: *Enzyklopädie der chinesischen Musik und des Tanzes* 中国大百科全书音乐舞蹈卷, Beijing: Encyclopedia of China Publishing House, 1989.
- REDAKTIONSAUSSCHUSS FÜR DIE ZENTRALEN DOKUMENTE DER KOMMUNISTISCHEN PARTEI CHINAS 中共中央文献编辑委员会: *Ausgewählte Werke von Zhou Enlai* 周恩来选集 [M], Beijing: People's Publishing House, 1980.
- RONG ZHAI 荣斋 et al.: *Dreizehn Stücke für Saiteninstrumente* [c], 弦索十三套, Beijing: Musikverlag, 1955.
- RUNDSCHREIBEN des Staatsrats zur Stärkung des Schutzes des kulturellen Erbes in der Staatsentwicklung 国务院关于加强文化遗产保护的通知, 2005, Nr. 42.

- STELLUNGNAHMEN des Generalbüros des Staatsrats zur Stärkung des Schutzes von Chinas immateriellem Kulturerbe 国务院办公厅关于加强我国非物质文化遗产保护工作的意见, 2005, Nr. 18.
- SU Qiaozheng 苏巧箏: *Erforschung des Ursprungs der Chaozhou Er-Si-Notation* 潮州二四谱探源, in: *Music Research*, (03) 1994, 60–68.
- SU Qiaozheng 苏巧箏: *Die Kunst des Chaozhou-Zheng. Vorwort* 潮州箏艺. 序言, Hongkong: Guangxing Book Co., Ltd., 1995.
- SUN Jinan 孙继南: *Eine historische Chronologie der Musikerziehung im modernen China (1840–2000)* 中国近现代 (1840–2000) 音乐教育史纪年, Shandong: Shandong Education Press, 2004.
- SUN Yuanchang 孙元昌: *Kostbare historische Materialien zur Erinnerung an Herrn Liu Tianhua* 珍贵的历史资料 – „刘天华先生纪念册“, in: *Chinese Music*, (01) 1998, 71–72.
- TANG Misao 汤咪扫: *Ein Überblick über die Zheng-Geschichte* 箏史概述, in: *Qin Zheng*, (01) 1989, 61–62.
- WANG Guangqi 王光祈: *Die Entwicklung der europäischen Musik* 欧洲音乐进化论, Sichuan: Bashu Publishing House, 2009.
- WANG Shuixiong 王水雄: *Beobachtung der Jugendgruppe der „Generation Z“ in China* 中国“Z世代”青年群体观察, in: *People's Forum*, (09) 2021, 24.
- WANG Yaohua 王耀华: *Einführung in die traditionelle chinesische Musik* 中国传统音乐概论, Begonia Business Culture Co., Ltd. 1990.
- WANG Yingrui 王英睿: *Chinesische Zheng-Kunst im 20. Jahrhundert* 二十世纪的中国箏乐艺术, PhD diss., Chinese National Academy of Arts, 2007.
- WANG Yu 王羽: *Erforschung und Praxis neuer nationaler Trendprogramme in den Mainstream-Fernsehmedien* 主流电视媒体新国潮节目的探索与实践, in: *Audiovisuelle Welt*, (4) 2022, 20–23.
- WANG Zichu 王子初: *Chinesische Musikarchäologie* 中国音乐考古学, Fuzhou: Fujian Education Press, 2003.
- WANG Zhongshan 王中山: *Herr Cao Zheng, der Meister des Guzheng* 古筝大师曹正先生, in: CHINA NATIONALITIES ORCHESTRA SOCIETY (Hg.): *Chinesischer Musikkanon. Guzheng-Band. Eine literarische Abhandlung*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House 2021, 408–409.
- WÖRTERBUCHREDAKTION, INSTITUT FÜR LINGUISTIK, CHINESISCHE AKADEMIE DER SOZIALWISSENSCHAFTEN 中国社会科学院语言研究所词典编辑室: *Wörterbuch des modernen Chinesisch* 现代汉语词典, Shanghai: The Commercial Press, 2005.
- WU Guodong 伍国栋: *Wiedergeburt im Erbgang. Reflexionen über die bestehende Bedeutung und Funktion der Gong-Che-Notation* 在传承过程中新生 – 工尺谱存在意义和作用的思考, in: *Chinesische Musik*, (01) 1997, 62–65.
- WU Yujun 巫宇军: *Studie über Ursprung und Entwicklung des Hakka Zheng* 客家箏形成略考, Master Thesis, Chinese National Academy of Arts, 2009.
- XIANG Yang 项阳 / SONG Shaohua 宋少华 / YANG Yingjing 杨应鱣: *Eine vorläufige Studie des Wuxian-Zheng. Eine Studie über die Musikinstrumente, die in der westlichen Handynastie aus dem Grab der Königin von Changsha ausgegraben wurden* 五弦箏初研—西汉长沙王后墓出土乐器研究, in: *Music Research*, (03) 1994, 44–47.
- XIANG Yang 项阳: *Studie zur Yuehu des feudalen China in Shanxi* 山西乐户研究, Beijing: Kulturerbe-Presse, 2001.

- XIAO Mei 萧梅: *Tradition und zeitgenössische Interpretation ethnischer Instrumentalmusik* 民族器乐的传统与当代演释, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, (02) 2020, 72–90.
- XIE Xiaobin 谢晓滨 / YAO Pinwen / CHEN Jie : *Zheng-Musikkultur in Han, Wei und sechs Dynastien aus „Zheng Fu“* 从《箏赋》看汉魏六朝的箏乐文化, in: *Jiangxi Social Sciences*, (06) 2009, 234–243.
- XIE Xiaobin 谢晓滨 / YAO Pinwen 姚品文: *Literatur und Geschichte im Gespräch über Guzhen* 文史谈古箏, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2015.
- YAN Aihua 阎爱华: *Die Entwicklung der zeitgenössischen Zheng-Kunst* 当代古箏艺术发展之轨迹, in: *Hundred Schools in Arts*, (03) 2002, 107–111.
- YAN Xu 闫旭: *Ausdruck, Repräsentation und Performance. Wiedersehen mit Chaozhou Er-Si-Notation* 表述、表征与表演再谈潮州二四谱, in: *Musikforschung*, (02) 2021, 116–123.
- YANG Fan 杨凡: *Verehrung und Entwicklung zeitgenössischer Zheng-Performance-Techniken* 当代古箏演奏技法的传承与发展, Fuzhou: Fujian Normal Universität, 2007.
- YANG Nani 杨娜妮: *Shandong Zheng. Zheng-Stücke und Aufführungscharakteristiken* 论山东箏、箏曲及演奏风格, in: *New Sound of Music*, (01) 1988, 21–26.
- YANG Yandi 杨燕迪: *Die Konstruktion der sozialen Identität von Musikern im Prozess der Moderne. Beobachtungen und Überlegungen* 现代性进程中的音乐家社会身份建构: 观察与反思, in: *Music Art*, (05) 2012, 26–35.
- YANG Yinliu 杨荫浏: *Entwurf einer Geschichte der chinesischen Musik* 中国古代音乐史稿, Beijing: People's Music Publishing House, 1981.
- YANG Zijiang 杨子江: *Ein Überblick über die Klassifikation traditioneller Musik* 传统音乐分类法综论, in: *Chinesische Musikwissenschaft*, China Academy of Art, (03) 2008, 31–34.
- YAO Linqing 姚林青: *Wie sich das Fieber des „Guochao“ entwickelte* “国潮”热何以形成., in: *People's Tribune*, (35) 2019, 132–134.
- YE Dong 叶栋: *Genre und Form in der ethnischen Instrumentalmusik* 民族器乐的体裁与形式, Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1983.
- YE Dong 叶栋: *Übersetzung der alten Partitur der Tang-Musik* 唐乐古谱译读, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2001.
- YE Tan 叶坦: *Kulturelle Merkmale der sozialen Entwicklung in der Song-Dynastie* 宋代社会发展的文化特征, in: *Sociological Research*, (04) 1996, 82–92.
- YUAN Jingfang 袁静芳: *Chinesische instrumentale Musik* 民族器乐, Beijing: People's Music Publishing House, 1987.
- YUAN Jingfang 袁静芳: *Das Studium der Musik* 乐种学, Beijing: Huale Publishing House, 1999.
- YU Yuhong 余御鸿: *Eine Erzählung über den Wandel der chinesischen Zhengmusik im 20. Jh.* 20世纪中国箏乐艺术转型叙事, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2020.
- ZHANG Tingyu 张廷玉: *Allgemeine Untersuchung der Literatur der Qing-Dynastie* [M] 清朝文献通考, Hangzhou: Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1988.
- ZHANG Zhentao 张振涛: *Der blinde Fleck der Musikerziehung in Festlandchina im 20. Jahrhundert. Der verhängnisvolle Gong-Che-Pu* 20世纪中国大陆音乐教育的盲区——命运多舛的工尺谱, 2008; in: *Netzwerk des chinesischen Kulturerbes* [https://www.ihchina.cn/luntan\\_details/8482.html](https://www.ihchina.cn/luntan_details/8482.html) (12.04.2022).
- ZHAO Jianbin 赵建斌: *Basierend auf Tradition, Harmonisierung chinesischer und westlicher Musik und Verbesserung chinesischer Musik. Eine Erkundung von Liu Tianhuas Gedanken*

- zur Verbesserung der chinesischen Musik 立足传统中西调和 改进国乐 – 刘天华国乐改进思维探究, in: *Journal of Shanxi Normal University*, (03) 2012, 121–124.
- ZHAO Manqin 赵曼琴: *Analyse der Geschichte des Zheng* 箏史浅析, in: *Musikforschung*, (04) 1981, 68–70.
- ZHAO Yuzhai 赵玉斋: *Über die Komposition des Zheng-Stücks „Qingfengnian“* 谈箏曲《庆丰年》的创作, in: *Zeitschrift des Xinghai-Konservatoriums für Musik*, (Z1) 1984, 62–67.
- ZHOU Qingqing 周青青: *Der Einfluss des Henan-Dialekts auf den Musikstil von Henan Zheng* 河南方言对河南箏曲风格的影响, in: *Zeitschrift des Chinesischen Konservatoriums für Musik*, (04) 1983, 19–28.
- ZHOU Qingqing 周青青: *Einführung in die chinesische Volksmusik* 中国民间音乐概论, Beijing: People's Music Publishing House, 2003.
- ZHOU Yanjia 周延甲/LI Shi-Bin 李世斌: *Das Qinzheng im Qin-Gebiet: Untersuchungsbericht über das Guzheng in Yulin, Provinz Shaanxi* 秦箏在秦 – 陕西榆林古筝调查报告[J], in: *Symphonie – Zeitschrift der Musikhochschule Xi'an*, 1982, 21–25.
- ZHOU Yanjia 周延甲: *Zhou Yanjias Auswahl von Zheng-Stücken* 周延甲箏曲选, Beijing: People's Music Publishing House, 1999.