

Klanglosigkeit gebiert die Töne

Zur Rolle der Musik in der chinesischen politischen
Philosophie: Ordnung, Harmonie, Vollendung bei
Konfuzius

Dennis Schmolk

M.A. Gesellschaftstheorie (seit WS 22/23)
Matrikelnummer: 206141 | Mail: dennis.schmolk@uni-jena.de
Website: dennisschmolk.de | Telefon: 0160 / 96 55 36 87

Abstract

Musik spielt eine gewichtige Rolle in der klassischen chinesischen Philosophie, die stets untrennbar war von politischem Denken. Im vorliegenden Essay wird den musikphilosophischen Überlegungen Konfuzius' nachgespürt und versucht, diese mit einem Abriss der chinesischen Musiktheorie und ihren politischen Implikationen zusammen zu denken. Dabei wird die kulturelle Konvergenzlinie der Harmonie ausgemacht, die sowohl individuelle Vervollkommnung als auch kollektive Stabilität garantieren soll. Eingerahmt werden diese Gedanken von Seitenblicken auf dissidente, gegenkulturelle Verwendungen der Musik in der heutigen Volksrepublik China.

Schlagwörter: Musikphilosophie, politische Philosophie, Musiktheorie, China, Konfuzius, Daoismus, Protestbewegung, Liao Yiwu



Kolloquium zur Vorlesung Ideengeschichte der Neuzeit V
Prof. Dr. Michael Dreyer
SS 2023. Essay. Abgabe: 22.09.2023

Inhaltsverzeichnis

1	For the flute, it is always autumn	3
2	Musik und politisches Denken sind in der chinesischen Philosophie untrennbar verbunden	4
3	Überblick zur chinesischen Musik – und ihrer Theorie	5
3.1	Gattungen und Formen	6
3.2	Tonalität und Harmonie	6
4	Konfuzianismus und Musik	9
4.1	Musik und Ritual	9
4.2	Kultur in Harmonie	11
4.3	Mozi: Ein Denker gegen die Musik	12
5	Musik in der chinesischen Gegenkultur	13
6	Literatur	15
7	Eigenständigkeitserklärung	18

1 For the flute, it is always autumn

Der chinesische Lyriker und Dissident Liao Yiwu lernte im chinesischen Gefängnis¹ das Flötenspiel. Er lernte es von einem buddhistischen Mönch,² und die Monate und Jahre der Lektionen schildert Liao wie eine Initiation, ein meditatives Abarbeiten an der Flöte („At the beginning, the bamboo flute was stubborn“), der Umwelt und seinem eigenen Atem. Die Flöte gibt ihm, musikalisch ohne Vorbildung, einen Sinn und eine Aufgabe – und sie entleert ihn, tilgt die Erinnerungen, sogar, als ihn ein anderer Lyriker im Gefängnis besucht und Liaos Vergangenheit vor ihm ausbreitet. Liao reagiert:

„All the things you just told me ... don't seem to have anything to do with me anymore,“ I stammered. „I feel like I have no past.“³

Die Musik, vermittelt durch das Instrument, tilgt alle Zeit außer der Gegenwart. Dem Mönch zufolge kennt die Flöte keine Jahreszeiten: „There is no season here. For the flute, it is always autumn.“⁴ Das individuelle, meditative Spiel hilft Liao, die Zeit in Gefangenschaft zu überstehen; die Musik der Flöte, das monophone Lied in Kombination mit buddhistischer Anweisung, ist sein Anker in der Gegenwart. Dieser Individualismus steht in (tendenziell schon immer dissidentem) Kontrast zur Rolle, die der Musik im klassischen chinesischen Denken meist zugewiesen wird: eine kollektive bis kollektivistische, rituelle Rolle, die sich vom Konfuzianismus bis heute nachverfolgen lässt.

Denn auch in der aktuellen politischen Kommunikation bzw. Propaganda der chinesischen Regierung spielt die Referenz auf die musikalische Tradition noch eine Rolle, durchaus mit strukturellen Gemeinsamkeiten zu sehr alten Argumentationen. Beispielhaft sei hier der Artikel „Traditional Chinese music mirrors the values and philosophy of China“⁵ der chinesischen „Global Times“ genannt.

¹Er wurde nach Veröffentlichung eines Gedichts über das Massaker auf dem Platz des himmlischen Friedens 1989 inhaftiert. Vgl. *Liao Yiwu Howls Against the Chinese Government, Offers Memories of Prison* 2013.

²Yiwu 2014.

³Ebd.

⁴Ebd.

⁵Xi, Ni und Yang 2023.

Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, spielen in der philosophischen (und dabei immer auch politischen) Diskussion von Musik im chinesischen Denken Ideen von Gemeinschaft und Harmonie, Ritual und – politischer wie individueller – Ruhe eine wichtige Rolle. In der „Global Times“ liest sich das so:

[T]he unique charm of orthodox Chinese music lies in its tranquility and harmony. Compared with the indulgent music in the West, traditional Chinese music is a means of self-cultivation that highlights the harmony between humanity and the nature as well as physical and mental harmony. The ultimate pursuit of Chinese music is 'harmony,' which is also the core value and highest embodiment of Chinese culture[.]

Die Abgrenzung gegenüber westlicher, „nachgiebiger“, (zu) toleranter Musik dient dem Verweis auf chinesische kulturelle Überlegenheit ebenso wie auf die Tatsache, dass die hier erwähnte „self-cultivation“ keineswegs als individualistisches, liberales Projekt verstanden werden darf. Im Gegensatz zur „indulgent music in the West“ steht die traditionelle chinesische Musik für ein Instrument der Harmonisierung des Individuums mit seiner Umwelt, mit der explizit erwähnten Natur wie auch mit der implizit mitgeführten Kultur, also auch der Gesellschaft und dem Kollektiv.

2 Musik und politisches Denken sind in der chinesischen Philosophie untrennbar verbunden

Diesem kollektivistisch-ritualistischen Musikverständnis wird im Folgenden nachgespürt. Die Grundüberlegung dabei ist, dass sich politisches und musikphilosophisches Denken nicht trennen lassen: Politische Denker haben stets zur Musik Stellung genommen, und der Musik kam stets (auch) eine politische Dimension zu, mindestens im Verbund mit Ritual, Poesie, Kunst und anderen Errungenschaften der „Kultur“.

Eine bedeutsame Rolle spielte die Musik vor allem auch immer im Erziehungssystem, und dies zu einem eindeutigen und aus dem politischen Denken stammenden Zweck:

Hauptaufgabe der Musikerziehung in China war lange Zeit die Gewährleistung der Ausübung der traditionellen Zeremonialmusik und die Aufführung der am Hofe benötigten Kult- und Repräsentationsgesänge. Die Funktion

dieser Musik bestand letztlich darin, die soziale Rangordnung innerhalb des Staates und das politische System insgesamt zu stabilisieren.⁶

Diese eindeutige und klare (theoretische) Rolle der Musik (der in der Praxis freilich auch eine reiche Tradition der Volksmusik beigeordnet war) bleibt bis ins 20. Jahrhundert prägend⁷ – und, wie oben gesehen, wird sie noch heute aufgerufen.

Einschränkend muss hier erwähnt werden, dass der Umfang eines Essays es nicht erlaubt, hier die diffizilen empirischen Unterschiede der einzelnen Epochen und Dynastien auszuführen. Es hat in der Realität sicherlich stets widerstreitende Meinungen, Kontroversen und abweichende Praktiken gegeben; wir betrachten hier im Wesentlichen das, was a) bis heute überliefert ist, sich also in den jeweiligen Diskursen der Zeit durchgesetzt hat oder wenigstens für relevant genug befunden wurde, dokumentiert zu werden; b) was sich in eine als kontinuierlich verständliche Traditionslinie einreihet. So wird z. B. in 4.3 auch eine der konfuzianischen Musikdeutung widerstreitende, die Musik rundheraus ablehnende Position erwähnt, da sie für die Gesamttradition der Musikphilosophie relevant ist. (Interessanterweise wird der hier behandelte Autor Mozi im Artikel der „Global Times“ natürlich nicht erwähnt – Propaganda arbeitet immer mit Auslassungen.⁸)

3 Überblick zur chinesischen Musik – und ihrer Theorie

Die chinesische Musikgeschichte in einigen wenigen Absätzen zusammenzufassen, ist eine nicht zu leistende Aufgabe. Sie umfasst immerhin ca. 5000 Jahre⁹, entwickelte sich stets im Austausch mit Nachbarvölkern und externen Einflüssen und wird erst heute als kohärente, fast monolithische „traditionelle Musik“ interpretiert. Im Folgenden beschränken wir uns daher auf einige wesentliche Elemente der überlieferten Musikpraxis, der Musiktheorie wie auch der politisch-philosophischen Denkweise über Musik.

⁶Jinshou 2003, S. 22.

⁷Ebd., S. 22.

⁸Für weitere Überlegungen zur Rolle der Musik in der Propaganda der Volksrepublik China sei hier verwiesen auf Perris 1983 sowie spezifisch für die Regierungszeit(en) Maos auf Run 1991.

⁹Jinshou 2003, S. 22.

3.1 Gattungen und Formen

Bereits die Einteilung in grobe Großgattungen fällt schwer. Fletchers „World Musics in Context“¹⁰ folgend, können wir mindestens die beiden Großtraditionen Literati und Yayue unterscheiden.

Literati stellt eine Art Haus- oder Kammermusik dar, die auf Saiteninstrumenten beruht. Demgegenüber steht die höfische, „elegante“ Musik des Yayue: Große Orchester gaben am kaiserlichen Hof oder in den Klöstern Ritualmusik, untermalten Zeremonien und Paraden. Im Folgenden wird uns vorrangig die Rolle der Yayue interessieren, da sie aufgrund ihrer Nähe zum Hof und seinem Ritualwesen für das politische Denken bedeutsamer scheint. Aber auch Literati als kultureller Ausdruck und Genuss der Herrschenden berührt den Fokus dieser Arbeit; und sogar das seit ca. 210 v. Chr. bestehende¹¹ kaiserliche Musikbüro interessierte sich neben diesen beiden Formen der klassischen Musik stets auch mehr oder weniger für populäre und Volksmusiken.

Nicht näher eingegangen werden kann auf die spannende Frage, wie es mit der chinesischen Musik in der Moderne weiterging. Neue Formen der Musik, insbesondere des Pop, kamen aus dem Westen nach China (für deren Rolle in der Gegenkultur s. 5); in den verschiedenen Stadien der Kulturrevolution wurde sehr unterschiedlich mit Musik und einzelnen Stilen und Traditionslinien umgegangen; und schließlich sei erwähnt, dass Maos vierte und letzte Ehefrau nicht nur Schauspielerin war, sondern auch die Oper im Dienste des Kommunismus zu reformieren versuchte.¹²

3.2 Tonalität und Harmonie

Auch die chinesische Musiktheorie gelangte zur Auswahl von Skalen aus einer zwölftönigen Unterteilung der Oktave, wie wir sie im Westen seit der pythagoreischen Musiktheorie (und bis heute) verwenden. Interessant ist: Der Harmonie- und Perfektionsdrang in der Darstellung und Bearbeitung der chinesischen Musiktradition geht so weit, dass die Lösung des

¹⁰Fletcher 2004. Für eine kurze, populäre Übersicht vgl. StringOvation 2017, die im Folgenden zugrundegelegt wird.

¹¹Ebd.

¹²Vgl. z. B. Barbara Mittler, „Eight Stage Works for 800 Million People: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music — A View from Revolutionary Opera.“ *The Opera Quarterly* 26, no. 2 (2010).

Problems des pythagoreischen Kommas, also des disharmonischen Tonabstands, der bei der Unterteilung der Oktave durch Quinten entsteht – ein Problem, das hier nicht ausgeführt werden kann –, noch 1993 zu einem musikologischen Beitrag¹³ führte. Zhao Songguang schlägt hierin vor, für die Berechnung „aller“ Töne insgesamt 666 „Behelfs“-Töne zu generieren.¹⁴

Zur Tonalität sei angemerkt, dass bereits Max Weber der chinesischen Musik eine prinzipielle Präferenz für Fünftonskalen, also Pentatoniken, zurechnete.¹⁵ Diese Klassifikation greift empirisch vielleicht zu kurz, aber sie spielte auch in mancher Philosophie eine Rolle: Den unterschiedlichen Modi der pentatonischen Leitern wurden teils sogar ideologisch-ethische Implikationen zugeordnet, die wohl auf ihrem ersten Ton beruhten.¹⁶ Die Präferenz für eine anhemitonische Skala erklärt Max Weber so:

Die Degradation des Halbtons überall in der chinesischen Skala zu einem minderwertigen Tonschritt ist offenbar ebenfalls – und so vielleicht in anderen pentatonischen Skalen – Produkt des Empfindens einer durch seine melodisch „leitende“ Stelle bedingten „Unselbständigkeit“ an ihm.¹⁷

Zudem könnte angemerkt werden, dass der Halbtonschritt in der Skala nicht nur zu Instabilitäten führt, sondern zudem Kleine-Sekund-Reibungen erlaubt, die das Harmoniegefühl trüben könnten.¹⁸

Harmonie ist eine wesentliche und primäre Funktion von Musik, auch im Verständnis der chinesischen Klassiker.¹⁹ Interessanterweise ist das, was wir heute in der westlichen Musiktheorie unter *Harmonie* verstehen,²⁰ in

¹³ „Yibi Naoren Yichan de Songkuai Qingli [An easy solution for an annoying heritage]“. In: *Yinyue Yanjiu* [Music Research] 3: 57-68

¹⁴ Vgl. Yeung 2019, ab Minute 22:52.

¹⁵ „Es scheint sicher, daß die Pentatonik, welche noch heute das offizielle chinesische System [ist], ...“. In: Weber 1972.

¹⁶ Guerrant 1980, S. 95.

¹⁷ Weber 1972.

¹⁸ Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die verschiedenen harmonietheoretischen Vorzüge einer pentatonischen Tonleiter zu erörtern; es sei darauf verwiesen, dass auf dem jeweiligen Akkord beruhende Fünftonskalen bis heute gerne bei Improvisationen eingesetzt werden – man kann sich mit ihnen eben schwer „verspielen“ und zu störenden Intervallen kommen, auch wenn es je nach exaktem Tonmaterial und weiteren Stimmen freilich weiterhin möglich ist, störende Disharmonien, Dissonanzen und im jeweiligen musikalischen Moment „Upassendes“ zu erzeugen.

¹⁹ Vgl. etwa Seligman u. a. 2008, S. 172.

²⁰ Vgl. etwa Sikora 2012.

der chinesischen Musikgeschichte weitgehend absent.²¹ Die Idee, aus der melodischen Führung mehrerer Stimmen (klassischerweise Bass, Tenor, Alt und Diskant bzw. Sopran) prägnante Momente des harmonischen Zusammenklangs (Akkorde) als eigenständige Formen zu isolieren und wiederum als Medium neuer Formen zu gebrauchen, entsteht in der chinesischen klassischen Musik nicht. Diese bleibt weitgehend monophon, höchstens angereichert durch einzelne ergänzende Töne oder zweite Melodiestimmen (heterophon, aber nicht polyphon).

Die für unsere westliche Musik seit spätestens dem Barock prägende Fokussierung auf das harmonische Tonleitermaterial – etwa die Stufen I-VII in der Dur-Moll-Tonalität und ihre Modi – ist in China erst durch westliche Einflüsse bekannt geworden; die chinesische Tradition bleibt der Melodik verhaftet. Dafür nutzt sie innerhalb der Melodik größere Spielräume, etwa bei der Ergänzung weiterer melodischer Stimmen. Oder auch bei der Intonation, wie sich am Beispiel der unterschiedlichen Verwendung und Bewertung des Glissandos zeigen lässt:

Das Glissando, das melodische Gleiten ohne Fixierung von Tonstufen (das sich in der chinesischen Musik und im übertragenen Sinn auch in der chinesischen Malerei findet) wurde in Europa bewußt und systematisch vermieden und aus dem Bereich der Kunstmusik ausgeschaltet, weil es die geometrische Konstruktion des imaginären musikalischen Raums verhindert, an der den europaeischen Komponisten so viel gelegen war.²²

Dieses Problem bestand im chinesischen Denken nicht, es war kein relevantes Ordnungssystem oder besser: Diese Geordnetheit des Raumes war nicht konstitutiv für ein chinesisches Verständnis von Ordnung, wie Breier auch anhand der Malerei zeigt.²³ Etwas aus unserer (klassischen) westlichen Sicht „Unordentliches“ wie dominante Glissandi oder auch das Fehlen harmonietheoretisch harmonischer Zusammenklänge widersprechen also nicht der These, dass die chinesische Musik stets auf einen Begriff

²¹ „Die traditionelle chinesische Musik kennt keine Harmonien im engeren Sinne, wie sie in der westlichen Musik so wichtig sind. Auch hier steht eine ‚lineare‘ Bewegung im Zentrum, nämlich die der Melodie.“ Prof. Gong Nili im Interview mit der Gerda-Henkel-Stiftung, Peng 2013.

²²Breier 2002, 75f.

²³An dieser Stelle wäre auch noch auf Logiken der Notation chinesischer Musik einzugehen, was allein der Platz verbietet.

von Ordnung zielte.²⁴

Gedanken der Ordnung und der Stabilität, der Harmonie und des Ausgleichs, der Strenge und der Form waren und sind zentrale Merkmale, Ziele und Prinzipien der chinesischen Musik wie auch ihrer Theorie. Im Folgenden nun wenden wir uns den Folgen dieser „Stabilitätsorientierung“ zu – und gleichzeitig ihren Ursachen: Denn die Entstehung der chinesischen Musikphilosophie, die auch eine politische Philosophie war, darf vermutlich ebenso als Folge ihrer Interpretation der empirischen Musik verstanden werden wie auch als Ursache der Entwicklung „realer“ Aufführungen und Kompositionen.

4 Konfuzianismus und Musik

Musik spielt, wie schon erwähnt, im Denken auch der politischen Philosophie Chinas eine herausragende Rolle. Diesem Umstand soll Anhand einer der prägenden politisch-philosophischen Traditionen nachgespürt werden: dem Konfuzianismus.

4.1 Musik und Ritual

Ziel der Musik ist die Harmonie und die Harmonisierung mit dem Ganzen, dem Kosmos, der Natur und auch der Kultur. Das liegt nicht nur an ihrer mathematischen Eleganz und Schönheit (die im oben erwähnten pythagoreischen Komma ohnehin ihre Grenze findet: Musik ist mathematisch nicht „perfekt“), an ihrer rituellen Wiederholung (die gerade in der chinesischen Musik nicht nur die Wiederaufführung einer Komposition, sondern auch die Wiederverwendung von Melodien betraf²⁵), sondern vor allem auch an ihrer Wirkung.

Bei Konfuzius selbst finden wir diverse Referenzen auf die Musik (die nicht immer näher spezifiziert wird, aber wohl meist die höfische oder rituelle Musik meinte). Ihre wesentliche Rolle ist die Vervollkommnung des Individuums – sowohl durch passiven Genuss als auch durch aktives

²⁴Leider erlaubt es der Platz hier nicht, auf die Besonderheiten der chinesischen Musikinstrumente einzugehen, etwa auf die Spezifika der Saiteninstrumente wie der Erhu und die herausragende Bedeutung der Glocken und Glockenspiele, die einen großen Einfluss auf die Entwicklung der musikalischen Formen gehabt haben dürfte.

²⁵Seligman u. a. 2008, S. 168.

Spiel.²⁶ Dabei siedelt Konfuzius die Musik in einer Reihe auf dem Weg zur Vollkommenheit an, die auch als Grundpfeiler der Gesellschaft vorgestellt werden können: „shi (Poesie), xing (Anregung), li (Rituale), und [...] yue (Musik)“.²⁷ Musik wirkt als harmonisierender „Gefühlsträger“²⁸ auf das Volk und wird damit – zusammen mit den Riten – zum wichtigen Werkzeug des erleuchteten Herrschers, um eine innere Wandlung des Volkes zu erreichen.²⁹ Die Gefühle müssen kontrolliert werden, um keinen Schaden an der Gesellschaft zu verursachen. Beruhigende Musik suggeriert etwa bei Xunzi (ca. 300–240 v. Chr.) Gehorsam; strenge und pathetische Musik suggeriert aber nicht etwa Aufruhr, sondern „soziale Ordnung“.³⁰ Daraus ergibt sich auch, dass bestimmte Formen von Musik schlicht und ergreifend gar keinen Platz im Repertoire des guten Herrschers haben können:

Wild or licentious music should be censored, on the grounds that it is detrimental to society: it leads to disorder, depravity and rebellion.³¹

Diesen Gedanken³² können wir vorsichtig und spekulativ mit dem in 3.2 diagnostizierten Fehlen von Akkordprogressionen und harmonischer Entwicklung parallelisieren: Eine „Spannungskurve“, wie sie für akkordharmonische Musik prägend ist – und die auf Hörmustern auf Basis von durch Halbtonschritte vermittelten „Auflösungen“ oder Kadenzten beruht –, ist dieser Musik fremd. Eher schon geht es um das Zeichnen – oder besser: Malen – von Stimmungsskizzen zum direkten emotionalen Selbst- und Fremdmanagement.

Musik ist einerseits Bestandteil und Bedingung von Ritualen³³, andererseits kann weder das Ritual auf die Musik noch die Musik auf das Ritual reduziert werden. Der wesentliche Unterschied liegt in der Perspektive:

²⁶Peng 2019, 56f.

²⁷Jinshou 2003, S. 19.

²⁸Ebd., S. 19.

²⁹Ebd., S. 19.

³⁰Collinson, Plant und Wilkinson 2002, S. 262.

³¹Ebd., S. 262.

³²Der Gedanke spielt auch in neokonfuzianischen Kontexten wie etwa bei Zhou Dunyi eine Rolle, wie Seligman und Weller zeigen: Seligman u. a. 2008, S. 166. In seinem Denken ist Musik „based on government“ und ein schlechter Herrscher an der Abwendung von der „ancient music“ und der Präferenz von „modern music, which is seductive, licentious, depressive, and complaining“, erkennbar.

³³Ebd., S. 167.

Musik wird eher auf ein Individuum bezogen (modern gesagt: als Werkzeug und Modus der Subjektivierung und damit z. B. auch der Erziehung), Ritual eher auf ein Kollektiv. Die Gesellschaft funktioniert rituell und zeremoniell, aber die Musik „dirigiert“ sie. Und während das Ritual dazu dient, Unterschiede innerhalb dieses Kollektivs zu betonen, fungiert Musik als einendes und vereinendes Prinzip:

This claim that music unites and ritual divides, that music is internal and ritual is external, stems from the idea (shared by the Greeks) that music works directly on people's emotional state. Because this is a direct process, it works the same way for everyone. It creates us as emotional beings and leaves all of us in the same state. Ritual, however, creates distinctions—a claim still echoed by anthropologists today. Both music and ritual create worlds, but music shapes our inner emotional lives in ways that make us resemble each other, while ritual shapes the social and natural universe in ways that clarify our differences.³⁴

Stets bleibt aber soziale Harmonie das Ziel – ein ruhiger, fließender Idealzustand, der zwar meist im Widerspruch zur gewaltvollen historischen Wirklichkeit stand, aber umso vehementer verteidigt und propagiert werden musste.

4.2 Kultur in Harmonie

Die Konvergenzlinie des künstlerischen, politischen und philosophischen Denkens der chinesischen Antike ist eben diese Harmonie. Und die ideale Harmonie ist das Ungeschehene, das, was noch keine die Harmonie trübenden Dichotomien und Unterscheidungen in die Welt gebracht hat – oder, in musikalischer Terminologie: die ursprüngliche Stille, aus der erst Klang werden kann.

Als Beispiel sei eine Passage aus dem (nicht rein konfuzianistischen) *Huainanzi* genannt, einem Ratgeber für den Herrscher, um die perfekte soziopolitische Ordnung zu errichten und aufrecht zu erhalten.³⁵ Auch hier finden wir eine musikphilosophische Grundüberlegung, die Breier³⁶ mit der ebenfalls für das chinesische Denken wichtigen Malerei parallelisiert:

³⁴Seligman u. a. 2008, S. 172.

³⁵Le Blanc 1993, S. 189–195.

³⁶Breier 2002, S. 173.

In dem daoistischen Werk Huainanzi (2. Jahrhundert v. Chr.) heißt es: „Klangloser Ton ist der Höchste. (...) Klanglosigkeit gebiert die Fünf Töne.“ – Die Vorstellung „klangloser Klänge“ ist in der gesamten chinesischen Philosophie verbreitet, es ist die Rede von einem „Hören im Geist“ oder von „Echos im Gedächtnis“[.] Auch in der chinesischen Malerei besteht ein Ideal darin, den Punkt zu erreichen, an dem „die Malerei ohne Spur“ ist.

Wir wollen an dieser Stelle nicht die Einordnung des Huainanzi als daoistisch (statt als synkretistisch) thematisieren. Wichtig ist: Diese Vorstellung von Harmonie, die noch nicht durch die Wirklichkeit getrübt ist, die Sinne nicht ablenkt, darf freilich nicht mit „echter Stille“ in der Aufführung verwechselt werden. Man denkt im Westen vielleicht an diesem Punkt an John Cages „4,33“, die berühmte (und ihrerzeit skandalöse) Komposition (oder Performance?), die aus 4 Minuten und 33 Sekunden Stille besteht – weil der Pianist oder die Pianistin schlicht und ergreifend nichts tut. Diese Art der Stille ist aber sicherlich nicht gemeint – keine „wirkliche“ Stille, sondern eine Art metaphysischer Stille, in der der Klang bereits angelegt ist. Gemeint ist eher jene Stille, die im Sinne des daoistischen Hsu oder Xu³⁷ eine harmonische, rezeptive Leere darstellt – und damit auch Bedingung für die Vervollkommnung des Individuums darstellt, insbesondere des Herrschers.

Mit avantgardistischer, subversiver Stille wie bei John Cage kann und konnte die chinesische Denkweise sicherlich nichts anfangen. Man könnte die These wagen: Das musikalische und das politische Denken im alten China korrelieren in der Ablehnung von Neuem und Unnötigem, sie sind strikt konservativ und stabilisierend.

4.3 Mozi: Ein Denker gegen die Musik

Während das konfuzianistische Denken der Musik (mit Ausnahmen) eine stützende Rolle zusprach und sie affirmierte, gab es auch Denker, die eine prinzipiell antimusikalische Philosophie vertraten. Als Beispiel sei Mozi (ca. 470–391 v. Chr.) genannt: „Mozi especially condemned music, on two grounds. First, it was part of an aristocratic lifestyle, and second, it distracted people from engaging in their proper occupations.“³⁸ Hier also wird Musik als individuelles Vergnügen einer bestimmten Schicht und

³⁷Stefon 2023.

³⁸Collinson, Plant und Wilkinson 2002, S. 231.

als Ablenkung aller anderen gedacht. Damit steht sie im Widerspruch zu den eigentlichen Pflichten des Herrschers und des Menschen im Allgemeinen. Schlimmer noch: Musik bedeutet bei Mozi das Vergnügen der Reichen auf dem Rücken der Armen – der „aristocratic lifestyle“ ist durch Steuern gedeckt, die allen aufgebürdet werden. Ein Interesse an Musik und Tanz gehört für Mozi ausschließlich in die Sphäre des Adels; das einfache Volk – die Bauernschaft, auf der Mozis Fokus liegt – hat ihm zufolge nur das Bedürfnis nach „food, clothing and shelter“.³⁹ Dies scheint auf den ersten Blick schlüssig: Solange die Grundbedürfnisse des Bauernstandes nicht befriedigt sind, sind „höhere“ Bedürfnisse wie das nach aktivem oder passivem Musikgenuss nicht primär. Zu bedenken ist aber, dass – wie wir am Beispiel Liao Yiwus in der Einleitung 1 gesehen haben – durchaus auch Musik essenzielle Grundbedürfnisse wie jene nach Zugehörigkeit und Sicherheit befriedigen oder ersetzen kann.

Mozis Lösung für die Probleme seiner Zeit – für den dauernden Kriegszustand der späteren chinesischen Staaten⁴⁰ – lag nicht in der Musik und nicht im Ritual, sondern in einer universellen Liebe und der pragmatisch-utilitaristischen Prüfung und Übernahme von Regeln und Doktrinen⁴¹. Musik und Ritual können hier als kollektive, Mozis⁴² innere Einstellung der Liebe und des Friedens als individuelle Lösungen desselben Problems verstanden werden.

5 Musik in der chinesischen Gegenkultur

Wie in der Einleitung gezeigt, nutzte der Dissident Liao Yiwu Musik als individuell stabilisierendes, meditatives Mittel – man könnte sagen: als Mittel des Managements und der Mobilisierung von Gefühlen⁴³ –, um seinen destabilisierenden, dissidenten Kampf gegen das chinesische Regime fortsetzen zu können. Anders gesagt war sie ihm Werkzeug, um die Haft zu überleben. Diese Verwendung steht in der Wahl der Mittel im Einklang mit der traditionellen Rolle der Musik in der chinesischen Philosophie: Musik

³⁹Collinson, Plant und Wilkinson 2002, S. 231.

⁴⁰Seligman u. a. 2008, S. 119.

⁴¹Ebd., S. 119.

⁴²Durch Regeln, Belohnungen und Strafen geformteCollinson, Plant und Wilkinson 2002, S. 237.

⁴³Vgl. hierzu Scheer 2012, insb. ab S. 209.

dient der Harmonie des Einzelnen mit seiner Umwelt. In der Wahl des Ziels steht dieser Gebrauch der Musik der klassischen Philosophie aber entgegen, denn es waren bei Liao keine Protest-Songs, die er auf der Flöte zum Besten gab, um gegen die KP zu opponieren – es ging nicht um die Konsolidierung eines Kollektivs aus Einzelnen; es ging nur um das individuelle Überleben.

Aber auch die Protestfunktion der Musik – die man zumeist eher dem Westen zurechnen würde – wird in der chinesischen Gegenwart genutzt. Die Restriktionen des chinesischen Regimes schaffen die Voraussetzungen eines künstlerischen Protests, und „the best underground scenes are born out of adversity“, wie ein Musikjournalist in seinem Medium-Blog feststellt.⁴⁴ Dass dabei Genres wie „Shoegaze“ und „Chinese Punk“ „Punkrock in China“ 2014 oft an der Grenze zum Absurden oder Abstrusen stehen, mag Methode haben, wie Tom Taylor bemerkt: „So, what, exactly, does a Chinese indie band sound like? They sound absurd. Why? Because absurdity is the perfect way to swerve censors but still prove subversive.“⁴⁵

Musik lässt sich als Gattungsbegriff schwer vereinnahmen, Musik ist nicht gleich Musik, und ihre gesellschaftlichen Funktionen sind breit gefächert. Musik ist Konsumgut, Unterhaltungsmedium, Ausdruck individueller künstlerischer Betätigung wie auch kollektiver Erfahrungen und Lebensgefühle. Sie kann auch dem Eskapismus dienen, in Extremfällen auch dem dissidenten, existenziellen Eskapismus wie bei Liao Yiwu, einer Art innerer Flucht in die Musik. Musik mag in manchen Fällen stabilisierend und herrschaftsstützend wirken – insbesondere, wenn die Mittel ihrer Produktion von diesem Staat kontrolliert werden –, aber sie dient auch dem Widerstand gegen Repression.

Die meisten politischen Philosophen hatten spezifische Musikkonfigurationen und -praktiken ihrer Zeit vor Augen, als sie sie lobten oder verdamnten, aber ein historisierender Blick kann das geraderücken: Wie alle kulturellen Teilfelder ist der Einsatz von Musik zeitgebunden und nie eindeutig zu bewerten.

⁴⁴Norris 2020.

⁴⁵Taylor 2022.

6 Literatur

- Breier, Albert (2002). „Über die chinesische Musik“. In: Hrsg. von Albert Breier. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 171–180. ISBN: 9783476027771. DOI: [10.1007/978-3-476-02777-1_32](https://doi.org/10.1007/978-3-476-02777-1_32). URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-02777-1_32 (besucht am 05.05.2023).
- Collinson, Diane, Plant, Kathryn und Wilkinson, Robert (8. Jan. 2002). *Fifty Eastern Thinkers*. Taylor & Francis. 444 S. ISBN: 9780203005408.
- Fletcher, Peter (2004). *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures*. Oxford University Press. 753 S. ISBN: 9780195175073.
- Guerrant, Mary T. (1980). „Three Aspects of Music in Ancient China and Greece“. In: *College Music Symposium* 20.2, S. 87–98. ISSN: 0069-5696. URL: <https://www.jstor.org/stable/40374081> (besucht am 05.05.2023).
- Jinshou, Zeng (2003). „Chinas Musik und Musikerziehung im kulturellen Austausch mit den Nachbarländern und dem Westen“. Diss.
- Le Blanc, Charles (1993). „Huai nan tzu“. In: *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide*. Hrsg. von Michael Loewe. Berkeley.
- Liao Yiwu *Howls Against the Chinese Government, Offers Memories of Prison* (11. Juli 2013). URL: <https://www.pbs.org/newshour/arts/poetry/liao-yiwu> (besucht am 05.05.2023).
- Norris, Oliver (26. Sep. 2020). *The 6 Chinese Alternative Bands That Should Be On Your Playlists*. URL: <https://medium.com/the-riff/the-6-chinese-alternative-bands-that-should-be-on-your-playlists-5118f92c6b5a>.
- Peng, Bei (10. Sep. 2013). *Die Rolle der traditionellen chinesischen Musik in der chinesischen Kultur*. Gerda Henkel Stiftung. URL: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/die_rolle_der_traditionellen_chinesischen_musik_in_der_chinesischen_kultur?nav_id=4548 (besucht am 04.06.2023).
- (2019). „Musik als Harmonie von Himmel und Erde. Zhū Zǎiyù (1536–1611) und seine Musiktheorie“. Diss.
- Perris, Arnold (1983). „Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China“. In: *Ethnomusicology* 27.1, S. 1–28. ISSN: 0014-1836. DOI: [10.2307/850880](https://doi.org/10.2307/850880). URL: <https://www.jstor.org/stable/850880> (besucht am 07.05.2023).
- „Punkrocker in China“ (8. Okt. 2014). „Punkrocker in China: Schwieriger Protest gegen das System“. In: *Der Spiegel*. ISSN: 2195-1349. URL: <https://www.spiegel.de>

- [//www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/punkrocker-in-china-schwieriger-protest-gegen-das-system-a-996013.html](http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/punkrocker-in-china-schwieriger-protest-gegen-das-system-a-996013.html) (besucht am 02.06.2023).
- Run, Mao Yu (1991). „Music under Mao, Its Background and Aftermath“. In: *Asian Music* 22.2, S. 97–125. ISSN: 0044-9202. DOI: [10.2307/834309](https://doi.org/10.2307/834309). URL: <https://www.jstor.org/stable/834309> (besucht am 07.05.2023).
- Scheer, Monique (2012). „Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion“. In: *History and Theory* 51.2, S. 193–220. ISSN: 0018-2656. URL: <https://www.jstor.org/stable/23277639> (besucht am 20.05.2023).
- Seligman, Adam B. u. a. (2008). *Ritual and its consequences: An essay on the limits of sincerity*. Ritual and its consequences: An essay on the limits of sincerity. New York, NY, US: Oxford University Press. ISBN: 9780195336016. DOI: [10.1093/acprof:oso/9780195336009.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195336009.001.0001).
- Sikora, Frank (1. Jan. 2012). *Neue Jazz-Harmonielehre: Verstehen - Hören - Spielen*, 5. Aufl. Mainz: Schott Music. 605 S. ISBN: 9783795751241.
- Stefon, Matt (2023). *Xu: Daoism (Britannica)*. URL: <https://www.britannica.com/topic/xu> (besucht am 05.06.2023).
- StringOvation (17. Juli 2017). *Musical Styles: What Is Classical Music In China?* URL: <https://www.connollymusic.com/stringovation/what-is-classical-music-in-china> (besucht am 02.06.2023).
- Taylor, Tom (19. Nov. 2022). *Why is China's underground music scene so weird?* URL: <https://faroutmagazine.co.uk/china-weird-underground-music/> (besucht am 02.06.2023).
- Weber, Max (1972). *Soziologie im Volltext: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Hrsg. von Zeno.org. URL: <http://www.zeno.org/Soziologie/M/Weber,+Max/Schriften+zur+Musiksoziologie/Die+rationalen+und+soziologischen+Grundlagen+der+Musik> (besucht am 02.06.2023).
- Xi, Chen, Ni, Zhang und Yang, Liu (26. März 2023). *A harmonious tune: Traditional Chinese music mirrors the values and philosophy of China*. global-times.cn. URL: <https://www.globaltimes.cn/page/202303/1287978.shtml> (besucht am 03.06.2023).

- Yeung, Juni L. (28. März 2019). *The Concise History of Chinese Musical Temperament - Episode 2: If the system is broken...keep going!* - YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=51WG9XTkUfg>.
- Yiwu, Liao (29. Aug. 2014). *The Flute Teacher*. URL: <https://tricycle.org/magazine/flute-teacher/> (besucht am 05.05.2023).