

Ideologische Schlager in chinesischen Filmen der 1930er Jahre:  
„Siji ge“ 四季歌, „Yuguang qu“ 渔光曲 und „Dalu ge“ 大路歌

Magisterarbeit  
zur  
Erlangung der Würde  
der Magistra Artium  
der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und  
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der  
Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg i. Br.

Vorgelegt von

Dorothea Charlotte Rusch

aus Berlin

Sommersemester 2013

Sinologie

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Politische Hintergründe und ein Überblick über die chinesische Filmgeschichte.....	12
2.1 Die Anfänge der Filmgeschichte.....	13
2.2 Errichtung der Nanjing-Regierung und die Invasionen Japans.....	15
2.3 Shanghai – das Zentrum chinesischer Filmproduktion der dreißiger Jahre.....	16
2.4 Linke Zirkel und Filmstudios: Wie die Linken zum Film kamen.....	18
2.5 „Ideologie“: Das Linke im Film.....	21
2.6 Gegner und Zensur.....	24
2.7 Tonfilm und Schallplatte.....	27
3. Politische Musik: „Die Macht der Töne“ - „die Töne der Macht“?.....	29
3.1 Kann Musik aus sich selbst heraus politisch sein?.....	32
3.2 Wie stark hängt politische Musik von ihrem Kontext ab?.....	37
3.3 Wieso eignen sich Volkslieder besonders gut für politische Zwecke?.....	39
3.4 Wie unterstützen Medien das Phänomen politische Musik?.....	43
4. Filmmusik im China der 1930er Jahre.....	45
4.1 Filmmusik.....	46
4.2 Funktion der Hintergrundmusik.....	51
4.3 Beziehung zum Westen und Entwicklung der Musik.....	53
5. Analyse.....	56
5.1 Grundlagen chinesischer Musiktheorie.....	58
5.2 Analyse der drei Filmlieder.....	60
5.2.1 „Siji ge“ 四季歌 – Lied der vier Jahreszeiten.....	60
5.2.2 „Yuguang qu“ 渔光曲 – Lied der Fischer.....	64
5.2.3 „Dalu ge“ 大路歌 – Lied der großen Straße.....	68
5.3 Diskussion der Ergebnisse.....	72
5.3.1 Einfluss der gesellschaftlichen und politischen Situation.....	72
5.3.2 Nutzung von Musik als politisches Werkzeug.....	75
5.3.3 Ideologie und Kommerz.....	77
5.3.3.1 Einfluss des Westens.....	78
5.3.3.2 Shanghai und die Medien.....	80
6. Fazit.....	82
7. Epilog.....	87
8. Anhang.....	90
8.1 Filmtabelle.....	90
8.2 Lieder.....	94
9. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	98

# 1. Einleitung

Die dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts werden vielfach als das „Goldene Zeitalter“ sowohl der chinesischen Filmkunst als auch der Populärmusik bezeichnet.<sup>1</sup> Natürlich ist eine solche Aussage nie unumstritten, aber die Bedeutung speziell des politisch linksgerichteten Filmschaffens in dieser Zeit wurde von vielen Autoren herausgestellt. In dieser Arbeit soll der Fokus auf den Liedern in Filmen der dreißiger Jahre liegen, denn sie sind von großer Bedeutung sowohl für die Filme als auch für die Musik- und Medienkultur dieser und der folgenden Zeit.

Die linksgerichteten Filme sind stilistisch noch stark geprägt vom traditionellen chinesischen Theater, aber sowjetische Revolutionsfilme und vor allem Komödien und Melodramen aus Hollywood übten einen großen Einfluss auf die neue aus dem Westen importierte Medienart aus.<sup>2</sup> In allen genannten Formen spielt Musik eine Rolle, und auch in den chinesischen Filmen der dreißiger Jahre, ob Stumm- oder Tonfilm, lässt sich ihre große Bedeutung schon daran ablesen, dass Musik und Lieder einen großen zeitlichen Anteil ausmachen. Sie sind eines der Hauptelemente, die die Beliebtheit der Filme steigern sollen<sup>3</sup> und haben darüber hinaus aber auch inhaltliche und strukturelle Bedeutung.

In China wie auch in Europa und Amerika beginnt die Geschichte der Filmmusik mit der Erfindung des Films, denn es gab wohl kaum eine Stummfilmvorführung ohne Begleitmusik, entweder durch Orchester oder Klavier.<sup>4</sup> Diese hatte in Amerika allerdings noch keinen planvollen Bezug zur Handlung und war nicht speziell für den Film komponiert, sondern bestand aus Salonmusik und Klassik<sup>5</sup>, die aus eher praktischen Gründen den Film untermalte: damit die Zuschauer sich im Dunkeln des Filmvorführsaals nicht ängstigten und um störende Nebengeräusche der Projektoren, sowie Straßen- und Zuschauerlärm zu übertönen.<sup>6</sup> Auch im China der frühen dreißiger Jahre bedeutete

---

1 Lai Kwan Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“ (Washington University, 1997), 25; Szu-Wei Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“, *Popular Music* 24, Nr. 1 (1. Januar 2005): 107.

2 vgl. z. B. Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 119.

3 Andreas Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2006), 422.

4 Anselm C. Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Studien zum Theater, Film und Fernsehen 33 (Frankfurt am Main: Lang, 2001), 19 Die erste Filmvorführung 1895 in Paris wurde von Klaviermusik begleitet. Spätere auch von Harmonium, Orchester oder Musikensembles. Sowohl in China als auch in Europa wurde Musik schon zur Untermalung von Theater und Variété eingesetzt.

5 Ebd.

6 Ebd., 20 f. Kreuzer beschreibt einen weiteren Grund, der auch für China zutreffen dürfte: „Überdies half eine durchgehende Musikbegleitung sicherlich, den Zuschauer über technische Unzulänglichkeiten des

Tonfilm-Produktion zunächst, die Filme mit Musik zu unterlegen, allerdings wurden Stummfilme mit Gesang und Geräuscheffekten synchronisiert, d. h. die Musik hatte von Anfang an ein eigenes Gewicht. Auch in den „Talkies“, d. h., Tonfilmen mit Dialog, die in China größtenteils erst nach 1934 entstanden, spielte die Musik noch eine wichtige Rolle und Lieder beanspruchten einen eigenen Raum. Insofern ist der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, von besonderer Bedeutung, da er beide Phasen abdeckt.<sup>7</sup>

Die verschiedenen Parameter, auf die ein Film hin untersucht werden kann, nämlich historisch, künstlerisch, gesellschaftlich, politisch, technisch, usw., lassen sich auch auf die Musik anwenden.<sup>8</sup> Ich werde die Filmlieder hauptsächlich von der gesellschaftlichen und politischen Perspektive aus untersuchen. Mit ebenfalls diesem Fokus argumentiert Tuohy, dass die Filme Musik einsetzen, um die Zuschauer in die Probleme und Möglichkeiten von Shanghai, der Hauptstadt der chinesischen Filmindustrie, und der ganzen Nation einzubeziehen.<sup>9</sup> Sie stellt die These auf, dass die Filme über eine bloße Reflexion der Wirklichkeit hinausgehen und die Zuschauer ermutigen, zu emotional und körperlich eingebundenen Handelnden zu werden.<sup>10</sup> Ganz so weit würde ich nicht gehen, aber es ist richtig, dass die einflussreichen Musiker, die die Filmmusik auswählten und/oder komponierten, aktiv an den Debatten über Chinas Zukunft und die Rolle der Kunst im Prozess der sozialen Transformation teilnahmen. In meiner Arbeit werde ich herausarbeiten, wie die Lieder textlich und musikalisch angelegt sind, dass sie die Filmhandlung mit der Realität verknüpfen und eine ideologische Botschaft darin gelesen werden kann. Hierbei stellt sich die Frage, welche Intention die Autoren und Komponisten hegen, woran man sie erkennen kann bzw. wie diese umgesetzt wird.

Ein entscheidender Aspekt der linken Filme und vor allem auch der enthaltenen Musik ist das Spannungsverhältnis von Ideologie und Kommerz, das aus der Zusammenarbeit zwischen linken Filmmachern und Filmstudios und auch den Zusammenhängen zwischen Film- und Schallplattenindustrie resultierte. So dienten sich zum einen die Lieder in Film

---

Films wie Risse und Aussetzer hinwegzuträsten.“

7 Zur Entwicklung von Stumm- zu Tonfilm in China siehe Wang Wenhe 王文和: *Zhongguo dianying yinyue xunzong* 中国电影音乐寻踪 (Spuren der chinesischen Filmmusik), (Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 1995), 1-5.

8 Vgl. Xuelei Huang, „Commercializing ideologies“ (2009), 13.

9 Sue Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, von Yingjin Zhang (Stanford: UP, 1999), 200.

10 Ebd.

und auf Schallplatte als gegenseitige Werbeträger. Darüber hinaus entgingen die Lieder auf dem nicht so stark kontrollierten Medium Schallplatte leichter der Zensur, weshalb sie zu Propagandazwecken genutzt wurden.<sup>11</sup> Ein Ziel dieser Arbeit ist es, die Faktoren, die dieses Spannungsverhältnis bestimmen, herauszuarbeiten und damit verknüpft, die Funktion der Musik, insbesondere der Lieder, in den Filmen und darüber hinaus darzustellen.

Die „Chinesische Linksgerichtete Filmbewegung“ (中国左翼电影运动 *Zhongguo zuoyi dianying yundong*) ist der im Nachhinein vergebene Titel für eine Gruppe von Filmen, die hauptsächlich in den Jahren 1932-37 in chinesischen Filmstudios entstanden sind und die eine gewisse ideologische Ausrichtung verbindet. Der Name bezieht sich auf eine Veröffentlichung der Kommunistischen Partei China (KPCh) aus dem Jahre 1993, die 74 Filme der 1930er Jahre als linksgerichtet ausweist.<sup>12</sup> In neuerer Literatur wird der Titel zum Teil abgelehnt, da er missverständlich sein kann in Bezug auf die dahinterstehende Ideologie. So haben z. B. zwei der wichtigen Regisseure der Zeit, Cai Chusheng 蔡楚生 (1906-1968)<sup>13</sup> und Sun Yu 孙瑜 (1900-1990)<sup>14</sup>, deren Filme auch hier untersucht werden, keine direkte Verbindung zur KPCh; dennoch waren ihre linksgerichteten Filme repräsentative Exemplare der Bewegung.<sup>15</sup> Der wahre Kern der Bezeichnung „Chinesische Linksgerichtete Filmbewegung“ liegt darin, dass es sowohl eine linke Schriftsteller-Szene als auch eine linke Filmszene gab, die personell wie thematisch untereinander in enger Verbindung standen. Wenn auch die Ideologie nicht das einzige oder wichtigste Kriterium der Filme sein mag, so ist doch vor allem die sozialkritische Gesinnung der Filmemacher

---

11 Andreas Steen, „Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, in *Zensur - Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Bernhard Führer (Wiesbaden: Harrassowitz, 2003), 190.

12 Siehe Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 3.

13 Cai Chusheng wird 1906 in eine arme Familie in Guangdong hineingeboren. 1927 kommt er in Shanghai zum Film. Cai arbeitet zuerst mit Zheng Zhengqiu bei Mingxing, ab 1930 bei Lianhua. Die Kriegsjahre verbringt er in Hong Kong, kehrt danach aber zurück nach Shanghai um dort weiter für die Linken zu arbeiten. Vgl. Leo Ou-fan Lee, „The Tradition of Modern Chinese Cinema. Some Preliminary Explorations and Hypotheses.“, in *Perspectives on Chinese Cinema*, hg. von Chris Berry (London: BFI Pub., 1991), 187.

14 Sun Yu, 1900 in Chongqing geboren, studiert Literatur in Tianjin und an der Qinghua University in Beijing. Außerdem studiert er an der University of Wisconsin Literatur und Theater, später in New York zusätzlich Kamera und Filmschnitt. Sun kehrt 1926 nach China zurück und ist ab 1928 als Regisseur aktiv. Er ist besonders für seinen Erfolg in den gesamten 1930er Jahren als Filmregisseur bekannt. „Sun’s films combined popular subject matter with sophisticated and polished techniques such as dream sequences and complex trick cinematography.“ Vgl. Ebd., 193.

15 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 85.

offensichtlich.<sup>16</sup> Obwohl die Filme der linken Bewegung nicht die einzigen mit dieser Thematik sind, benutze ich der Einfachheit halber in der Arbeit dennoch den Begriff der linken Filmbewegung als Sammelbegriff für die Filme der Zeit mit sozialkritischem oder politischem Hintergrund.

Die zeitlichen und räumlichen Eingrenzungen der Bewegung, und damit auch dieser Arbeit, sind vergleichsweise eindeutig: Der Beginn des Untersuchungszeitraums wird markiert durch das einsetzende Interesse politisch oder sozial engagierter Chinesen am Medium Film, die ihn zum Transport ideologischer Inhalte einsetzen. Mit der zunehmenden Nutzung und den Experimenten mit den spezifischen Eigenschaften des Mediums wurden hier die Grundsteine für die weitere Entwicklung der chinesischen Filmkunst gelegt. Besondere stilistische Elemente wie Kameraeinstellungen, Schnitttechniken und auch der Umgang mit Musik sind vielfach in Filmen späterer Zeit erkennbar.<sup>17</sup> Diese Phase endete schlagartig 1937 mit Beginn des zweiten Sino-Japanischen Krieges, da im Zuge der japanischen Invasion am 7. Juli auch die Filmstudios besetzt wurden.

Auch der ideologische Wandel der Zeit, der sich von den Idealen der 4. Mai-Bewegung hin zum Marxismus vollzieht, spiegelt sich in den Filmen wider: In der dreißiger Jahren wird nach und nach Romantik von Realismus abgelöst; die Liebe dient nur noch als Mittel zum revolutionären Zweck oder als Symbol. Das Prinzip des Individualismus wird abgelöst von Kollektivismus, ferner herrschen Nationalstolz und eine japanfeindliche Stimmung.

Räumlich beschränkt sich die Existenz der Filme auf Shanghai mit seinen Besonderheiten. Dass Shanghai die viertreichste Stadt der Welt zur damaligen Zeit war,<sup>18</sup> weist darauf hin, dass sich vergleichsweise viele Bürger Unterhaltung leisten konnten. Der semikoloniale Status bringt zwar Korruption mit sich, aber auch Schutz der kreativen Freiheit. Das zieht viele Künstler an, die aktiv beteiligt sind an den Debatten um Chinas Zukunft und die

---

16 Auch Pang Lai-kwan bleibt bei der Bezeichnung „Bewegung“, da in dieser unterschiedliche Genres enthalten sind, die durch die Ideologie geeint werden. Vgl. Ebd., 5, 7, 13 Das Konzept „linksgerichteter Film“ taucht erstmals 1931 auf in Kreisen der Chinesischen linksgerichteten Schauspieler-Vereinigung (*Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng*). Die Bewegung ist sowohl eine nachträgliche Konstruktion späterer Wissenschaftler, als auch ein geschichtliches Phänomen, an dem Filmemacher und das Publikum bewusst teilnahmen. Sie nutzt den Titel „linksgerichtete Filmbewegung“, weil sie ihn eine adäquate Beschreibung für die intellektuelle Neigung des progressiven Filmkreises der 1930er findet. Der Begriff „left wing“ habe nie eine spezielle Ideologie gemeint, sondern stets eine Mischung vieler progressiven Stimmen.

17 Yingjin Zhang, *Screening China* (Michigan: Center für Chinese Studies, 2002), 99, 325 f.

18 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 39.

Rolle, die die Kunst im Prozess der sozialen Transformation spielen sollte.<sup>19</sup> Somit könnte im günstigsten Fall die Untersuchung der Filme dieser Zeit helfen, unser Verständnis von einigen kulturellen und sozialen Phänomenen, die in diesen Filmen reflektiert oder repräsentiert werden, zu erweitern.<sup>20</sup> Natürlich entspricht ein Film nie der Realität, aber es besteht eine Beziehung zwischen den Klängen und Bildern, die in den Filmen aufgenommen sind, und der Wirklichkeit, von der die Filmemacher beeinflusst sind und die sie eventuell zu repräsentieren beabsichtigen.<sup>21</sup> Natürlich ist diese Realität geprägt von den gesellschaftlichen Missständen und politischen Prozessen, die in den Filmen klar zum Ausdruck gebracht werden.

Diese Rahmenbedingungen, in denen sich eine große Kulturszene entfaltet, werden in Kapitel 1 ausgeführt, ebenso wie alle politischen, gesellschaftlichen, technischen und institutionellen Gegebenheiten, die großen Einfluss auf die Filme der 1930er Jahre haben. Das zweite Kapitel behandelt die theoretischen Hintergründe politischer Musik im Allgemeinen und auf China bezogen. Hier wird die Musik als Kommunikationsmittel untersucht und damit ihre Bedeutung für die Wirkung des Filmes auf die Zuschauer und für die Übermittlung der Botschaften der Filmemacher an die Zuschauer begründet. Zudem sind die Filmlieder als Vorläufer späterer propagandistischer Musik zu sehen und erfüllen in ihrer Funktion vieles dessen, was Mao Zedong 毛泽东 1942 in seinen berühmten Reden in Yan'an verkündet<sup>22</sup>. In Kapitel 3 stelle ich die musikimmanenten Hintergründe für das Thema dar, nämlich filmmusikalische Theorie im Allgemeinen, die musikgeschichtliche Entwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts und die Spezifika der Musik in den linksgerichteten Filmen Chinas.

Kapitel 4 beinhaltet die Analyse der drei ausgewählten Filmlieder und die Diskussion, in

---

19 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 200.

20 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 4.

21 Ebd.

22 Die große Bedeutung der linken Filmlieder als Vorläufer der kommunistischen Propagandamusik kann im Rahmen dieser Arbeit aus Quantitätsgründen leider nicht umfassend behandelt werden. Der analphabetischen Landbevölkerung wird die kommunistische Ideologie durch Volkslieder mit revolutionären Texten näher gebacht. „Chinese Communist war music overflowed with heroism, glory, honour and patriotism.“ Wai-Chung Ho, „Social change and nationalism in China's popular songs“, *Social History* 31, Nr. 4 (2006): 442. Mao stellt Musik als ein Werkzeug der Politik dar, wie auch bereits Konfuzius. Mao erkennt den großen Einfluss der Musik und Kunst allgemein, und stellt fest, dass die Künstler zum Volk gehen müssen und von ihm lernen: „[T]he only way to educate the masses is by being their student.“ (Barbara Mittler, *Dangerous tunes* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1997), 30; Leo S. Chang und Bonnie S. McDougall, „Mao Zedong's ‚Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art‘: A Translation of the 1943 Text with Commentary“, *Philosophy East and West* 33, Nr. 1 (Januar 1983): 87–93.) Chang und McDougall, „Mao Zedong's ‚Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art“.

der ich die Ergebnisse auf die Hauptpunkte der vorangegangenen Kapitel beziehe. Hier wird sich meine These bestätigen, dass die Lieder die wichtigsten Aussagen der Filme transportieren und dass sie dies auf subtile Weise tun, bei der musikalische und filmische Mittel eine Rolle spielen.

Aus dem Fundus der erhaltenen Filme der linken Bewegung habe ich drei Filme ausgewählt, die gemeinsam einen repräsentativen Querschnitt der chinesischen Filmszene zwischen 1932 und '37 darstellen: *Malu tianshi* 马路天使 (Straßenengel)<sup>23</sup>, *Yuguang qu* 渔光曲 (Lied der Fischer)<sup>24</sup> und *Dalu* 大路 (Große Straße)<sup>25</sup>.

*Yuguang qu* beleuchtet die Arbeitsbedingungen der Fischer auf fast dokumentarische Weise. Ähnlich zeigt *Dalu* das harte Leben der Bauarbeiter, zusätzlich wird hier aber sehr offensichtlich das Trauma der japanischen Invasion bearbeitet<sup>26</sup> und eine patriotische Einstellung vermittelt. Um beide Darstellungen rankt sich eine melodramatische Geschichte, die die Werte Familie und Freundschaft hervorhebt. *Malu tianshi* verbindet Gesellschaftskritik und Japanfeindlichkeit mit komischen Elementen und ist filmtechnisch schon deutlich weiterentwickelt als die vorher genannten. Letzterer ist kein Stummfilm mehr, sondern beinhaltet gesprochene Dialoge und die Möglichkeiten der Kamera- und Schnitttechnik werden stärker ausgeschöpft.

Ich habe bewusst Filme ausgewählt, die in verschiedenen Studios gedreht wurden, unterschiedliche Themen behandeln und sich auf unterschiedlichen filmtechnischen Niveaus befinden. So kann die Verwendung von Musik in den verschiedenen Kontexten verglichen werden. Gezeigt hat sich bei der Sichtung von acht Filmen, dass sich die Art der

---

23 Der Film *Malu tianshi* 马路天使 (Straßenengel) wurde 1937 von der Mingxing-Filmgesellschaft (*Mingxing yingpian gongsi* 明星影片公司) gedreht. Autor und Regisseur war Yuan Muzhi 袁牧之 (1909-1978). Er basiert auf Frank Borzage's *Seventh Heaven* (1927), bzw. der Hollywood-Version von 1937 von Henry King. Vgl. Yueh-yu Yeh, „Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s“, *Cinema Journal* 41, Nr. 3 (1. April 2002): 81.

24 *Yuguang qu* 渔光曲 wurde 1934 von Regisseur Cai Chusheng für die Lianhua-Filmgesellschaft (联华影业公司 *Lianhua yingye gongsi*) gedreht. Es ist der erste chinesische Film, der einen internationalen Preis gewann („Honor Award“ in Moscow) und außerdem der erste Kassenerfolg der linken Filmgeschichte (lief 84 aufeinanderfolgende Tage in Shanghai).

Der Titel wird üblicherweise mit „Lied der Fischer“ übersetzt, wobei das Zeichen 光 *guang* keine wörtliche Beachtung findet. *Guang* bezeichnet das Licht der Lampe, die auf den Fischerbooten leuchtet, weil die Fischer sehr früh und sehr spät unterwegs sind, wenn es dunkel ist. Der Titel spielt also auf den harten Beruf der Fischer an.

25 *Dalu* 大路 (Große Straße) wurde 1934 von Regisseur Sun Yu für die Lianhua-Filmgesellschaft gedreht. Als Vorbild dienten vermutlich zwei amerikanische Filme: *The Big Parade* und *All Quiet on the Western Front*. Vgl. Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 177.

26 Zhang, *Screening China*, 158.

verwendeten Musik in den einzelnen Filmen stark ähnelt.<sup>27</sup> Grob zusammengefasst handelt es sich um eine Mischung von westlicher Klassik und chinesischem Lied sowie Märschen. Die ähnliche Musikauswahl in den einzelnen Filmen lässt vermuten, dass sie auch für die Gesamtmenge der Bewegung repräsentativ ist. Zudem habe ich Filme ausgewählt, die heute noch zu den bekannten gehören und, soweit sich das aus Quellen entnehmen lässt, zu den damals beliebten. Zeitzeugenberichte und Laufzeiten der Filme sind zwar nur Indizien dafür, aber spiegeln, so meine Annahme, auch die Bedeutung der jeweiligen Filme und ihren möglichen Einfluss auf die Gesellschaft wider.<sup>28</sup>

Aus den drei Filmen analysiere ich textlich und musikalisch drei Lieder, die wiederum einen Einblick in die Bandbreite der verwendeten Musik geben. Es handelt sich um die beiden Titellieder „Yuguang qu“ und den Marsch „Dalu ge“ sowie aus *Malu tianshi* das Strophenlied „Siji ge“. Die Thematik der Filme und Lieder ergibt sich aus dem Zeitgeschehen: Prägend sind nationalistische Belange<sup>29</sup>, also meist eine Mischung aus der Sorge um die Rettung der Nation und der Bemühung um die Verbesserung der Lebensumstände des Volkes. Diese Hauptthemen der Zeit werden auch in den Liedern aufgegriffen: „Siji ge“ trägt eine nationalistische Botschaft, in „Dalu ge“ geht es um den Einsatz für das Vaterland, „Yuguang qu“ beklagt die harten Lebensbedingungen der Fischer. Obwohl *Dalu* und *Yuguang qu* keine „Talkies“ sind, können sie doch musikalisch wie Tonfilme behandelt werden, da die Art, wie die Musik eingesetzt wird, ähnlich ist: Es wird speziell für den Film ausgewählte und komponierte Musik verwendet und zeitlich mit den Bildern abgestimmt.<sup>30</sup>

Auch im Hinblick auf die herrschende Zensurpolitik der Guomindang 国民党 (GMD) sind die Lieder von Bedeutung. Wenn auch die Toleranz der Zensoren noch recht groß war, zum Teil auch aus Unsicherheit, welche Faktoren einen linken Film ausmachen,<sup>31</sup> wurden die ideologischen Botschaften von den Filmemachern sehr sorgfältig subtil in den Film

---

27 Vgl. Tabelle im Anhang 8.1.

28 *Yuguang qu* stellt gleich mehrere Rekorde auf, die auf seine Beliebtheit schließen lassen: In der ersten Vorführungsreihe schafft er eine Laufzeit von 84 Tagen. Zudem gewinnt er als erster chinesischer Film einen internationalen Filmpreis auf dem Film Festival in Moskau 1935. Vgl. Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 83, 85.

29 Ebd., 11.

30 Yeh, „Historiography and Sinification“, 87.

31 Zhiwei Xiao, „Chinese cinema“, in *Encyclopedia of Chinese film*, hg. von Yingjin Zhang und Zhiwei Xiao (London [u.a.]: Routledge, 1998), 15.

eingewoben. Die Musik fungiert dabei als Medium, das isolierte Elemente verbindet und dadurch eine unterschwellige Bedeutung vermittelt. Während in Hollywoodfilmen Gesang oft durch eine Tanzchoreographie untermalt wird, werden in den hier vorgestellten Filmen die Lieder mit Bildern unterlegt, die Hinweise auf Sachverhalte geben, die nicht offen gesagt werden dürfen und erst durch den Liedtext und die Filmhandlung mit der Realität verknüpft werden können.<sup>32</sup>

Basis der Untersuchung ist also die Analyse einiger Filme der linken Bewegung. Von ihr sind nur noch wenige erhalten, die jedoch im Internet frei zugänglich sind und in der wissenschaftlichen Literatur vielfach gut bearbeitet. Als weitere Quellen verwende ich chinesische Filmgeschichten, Biographien und Autobiographien der Filmemacher, einige Dissertationen, Aufsätze, Bücher über Filme, Musik und Kultur der Zeit. Das Thema der linken Filmbewegung und auch ihrer Musik stellt sich als wenig umstrittenes Feld dar. Kontroversen wie z. B. um die korrekte Bezeichnung, sind nur kleinerer Natur; die meisten Unterschiede in der Literatur ergeben sich aus einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung. Den genauen Literatur- und Forschungsstand werde ich aufgrund der unterschiedlichen Thematiken am Anfang eines jeden Kapitels darstellen. Lediglich einige Überblickswerke sollen im Folgenden kurz Erwähnung finden.

Pang Lai-kwan untersucht in ihrer Dissertation die chinesische linksgerichtete Filmbewegung vor allem mit Blick auf Form und Inhalt, also wie die Träume und Ängste der Filmemacher repräsentiert sind und, soweit möglich, wie die visuell aufgebaute Utopie vom Kinopublikum geteilt oder abgelehnt wird.<sup>33</sup> Dabei wichtig ist die soziale und kulturelle Umgebung sowie die Strukturen der Sehgewohnheiten der Zuschauer,<sup>34</sup> die allerdings sehr schwer zu untersuchen sind, weil nur vergleichsweise wenige Daten dazu vorhanden sind. Andrew Jones und Andreas Steen bieten sehr gute Übersichten über die Musikgeschichte der Republikzeit, wobei Jones<sup>35</sup> die damaligen Akteure in den Vordergrund rückt, während Steen<sup>36</sup> die Institutionen fokussiert. Speziell auf die Mingxing-

---

32 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 159.

33 Ebd., 2.

34 Zu den Sehgewohnheiten der Zeit schreibt Lee: „Of course, as latter-day spectators used to speedier rhythms, we cannot fully replicate the viewing habits of contemporary spectators, who may well have been drawn to the story’s sentimental plot precisely by its slow tempo.“ Leo Ou-fan Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, in *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, hg. von Yingjin Zhang (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), 91.

35 Andrew F. Jones, *Yellow music* (Durham, NC: Duke University Press, 2006).

36 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*.

Filmgesellschaft konzentriert sich Huang Xuelei in ihrer Dissertation, in der sie die Zusammenhänge der ideologischen und kommerziellen Aspekte der Filmgesellschaft aufzeigt.<sup>37</sup>

Das Standardwerk in chinesischer Sprache zur Geschichte des Films im China vor 1949 ist das zweibändige Werk *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史, das 1963 von Cheng Jihua, Li Shaobai und Xing Zuwen herausgegeben wurde. Es ist in seiner Darstellung vielleicht nicht ganz ausgewogen, aber sehr umfangreich.

In meiner Arbeit untersuche ich die Filmmusik in linksgerichteten Filmen. Speziell die Lieder sind, wie in der Analyse gezeigt wird, in ihrer Gesamtheit aus Musik, Text und Bildern, zentrales Element und beinhalten die Hauptaussagen der Filme. So kann man die Filmlieder gewissermaßen stellvertretend für den Film lesen. Andersherum trägt die Musik zum Interpretationsrahmen und zum Verständnis der Filme bei.

Die Rekonstruktion der Filmbewegung in den dreißiger Jahren ist teilweise erschwert, da wertvolle Informationen während des Sino-Japanischen Krieges verloren gingen oder durch die Kulturrevolution zerstört wurden. Zudem sind Zeitzeugen und Partizipanten inzwischen verstorben und ihre Aufzeichnungen sind oft nicht historisch korrekt, aus Angst vor Verfolgung oder ähnlichen Gründen. Ebenso sind viele der frühen Forschungsbeiträge aus ideologischen Gründen verzerrt dargestellt.<sup>38</sup>

Ein anderes Problem stellt Barbara Mittler für die Musik nach 1949 heraus. So wurde die Forschung im Bereich der neueren Musik lange Zeit durch die Politik auf bestimmte Themen und Methoden beschränkt. Es sei erst seit kurzem üblich, durch Analyse des Notentextes die Musik selbst zu betrachten und nicht nur den Text eines Liedes in Verbindung mit dem Leben und den Gedanken des Komponisten.<sup>39</sup> Zudem sind viele Komponisten aus politischen Gründen in Vergessenheit geraten.<sup>40</sup> In ähnlicher Weise habe die Parteipolitik oft die Entwicklung behindert, allerdings unfreiwillig die bedeutendsten Veränderungen ausgelöst,<sup>41</sup> was natürlich im Bereich politischer Musik nicht allzu sehr überrascht. Diese Punkte sind auch für meinen Untersuchungszeitraum relevant, der ebenfalls – seinerzeit und retrospektiv – in höchstem Maße politisch geprägt ist.

---

37 Huang, „Commercializing ideologies“.

38 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 290.

39 Mittler, *Dangerous tunes*, 13.

40 Ebd., 12.

41 Ebd., 15.

## 2. Politische Hintergründe und ein Überblick über die chinesische Filmgeschichte

Für die Betrachtung der chinesischen Filmlieder sind einige Hintergründe wichtig, die helfen, die Lieder einzuordnen und zu verstehen. Zum einen sind, wie Steen richtig bemerkt, die Filmlieder natürlich abhängig von ihrem Medium, so dass die Geschichte des Filmlieds weitgehend analog zur Geschichte des Films verläuft.<sup>42</sup> Zum anderen spielen aber auch technische Faktoren eine Rolle, durch die wiederum die Filmlieder den Film beeinflussen.

Die chinesischen Filme sind Ergebnis und Zeuge der Interaktion von Politik und Kultur im zwanzigsten Jahrhundert, wie Xiao Zhiwei darstellt:

To understand fully Chinese cinema's recurring motifs and images, predominant narrative modes and thematic orientations require a thorough knowledge of both the industry's internal development and the historical changes taking place in society at large.<sup>43</sup>

Auch Pang stellt explizit für das linke Filmschaffen fest, dass es wie alle historischen Ereignisse ein Konvergenzpunkt vieler gesellschaftlicher Diskurse ist und somit beeinflusst von den politischen Interessen beider Lager, der Filmindustrie, der chinesischen Intelligentsia und dem internationalen Umfeld.<sup>44</sup> Die für die Filme der dreißiger Jahre besonders relevanten Punkte der allgemeinen und filmischen Geschichte sollen in diesem Kapitel dargestellt werden, um eine Basis für die konkreteren Einblicke der anderen Kapitel zu schaffen.<sup>45</sup>

Neben den schon genannten Werken beziehe ich mich in diesem Kapitel maßgeblich auf die Darstellung der chinesischen Filmgeschichte von Xiao<sup>46</sup> und die detaillierten Ausführungen zur damaligen Shanghaier Kulturszene von Leo Ou-fan Lee<sup>47</sup>.

---

42 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 415.

43 Xiao, „Chinese cinema“, 3.

44 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 28.

45 Für einen Überblick über die chinesische Geschichte im späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe z. B.: Jacques Gernet, *Die chinesische Welt* (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1987), 504–549.

46 Xiao, „Chinese cinema“.

47 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“; Lee, „The Tradition of Modern Chinese Cinema. Some Preliminary Explorations and Hypotheses.“

## 2.1 Die Anfänge der Filmgeschichte

Dass der Film in China zunächst ein ausländisches Phänomen ist, wird schon an der Bezeichnung deutlich: elektrisches Schattenspiel (电光影戏 *dianguang yingxi*, kurz *dianying*) verweist auf das Verständnis des neuen Mediums als moderne Form des Theaters.<sup>48</sup> Auch Zhang Yingjin betont die enge Verbindung von Theater und Film,<sup>49</sup> die sich vor allem in den ersten Jahren auch stilistisch niederschlägt.

Die ersten Kontakte mit dem Film hatte die chinesische Bevölkerung bereits gegen Ende der Qing-Dynastie, also sehr bald nach der Entstehung. Der Film wird als Importprodukt betrachtet und, wie auf der ganzen Welt, als neu und exotisch begrüßt und zur Unterhaltung genutzt.<sup>50</sup> Wie die meisten Filme Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aus Amerika und Europa stammen, so sind auch die öffentlichen Vorführstätten in den westlichen Konzessionen angesiedelt.<sup>51</sup> Somit prägen Hollywoodfilme, als Vorbild und Konkurrenz zugleich, bis 1932 maßgeblich die Inhalte des chinesischen Films und bleiben zudem immer vorrangig, denn selbst 1936 liegt der Anteil der chinesischen Filme in den Kinos nur bei 12 Prozent.<sup>52</sup>

Die chinesische Filmproduktion beginnt im Jahr 1905,<sup>53</sup> der erste Film in Spielfilmlänge erscheint 1921.<sup>54</sup> Somit hatten die chinesischen Filmemacher keine indigene Filmtradition, auf die sie hätten zurückgreifen können,<sup>55</sup> sondern schufen sie erst im Laufe der folgenden Jahrzehnte; ein Umstand, der auch für die Filmmusik bedeutsam ist. Im Gegensatz zu späteren Zeiten ist das chinesische Kino der zwanziger Jahre ein rein kommerzielles Unterhaltungsphänomen und die Filme richten sich nach dem Geschmack der Masse.<sup>56</sup> Dieser ist noch stark in der chinesischen Tradition verhaftet, weshalb viele Filme die Peking-Oper zeigen und volkstümliche Mythen behandeln.<sup>57</sup> Die Shanghaier Filmemacher

---

48 Xiao, „Chinese cinema“, 6.

49 Yingjin Zhang, „Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai“, in *Cinema and urban culture in Shanghai, 1922 - 1943*, hg. von Yingjin Zhang (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999), 13.

50 Xiao, „Chinese cinema“, 4.

51 Ebd., 5.

52 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 416.

53 Chris Berry und Mary Ann Farquhar, *China on screen* (New York: Columbia Univ. Press, 2006), 55.

54 Zhang, „Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai“, 5. Der erste chinesische Tonfilm heißt Yan Ruisheng 阎瑞生 und ist die wahre Geschichte eines Mörders.

55 Xiao, „Chinese cinema“, 3.

56 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 34.

57 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 83.

der zwanziger Jahre profitieren in mehrfacher Hinsicht von politischen Umständen. Ebenso wie auch die amerikanischen Produzenten in Hollywood können sie den Vorteil gegenüber der europäischen Filmindustrie nutzen, die durch den ersten Weltkrieg geschwächt war.<sup>58</sup> Hinzu kommt eine verhältnismäßig große künstlerische Freiheit, die im durch die Kriegsherren machttechnisch zerstückelten China herrscht.<sup>59</sup> Verstärkt auch durch die positive Resonanz der Bevölkerung, bei der Kinobesuche zur beliebten Freizeitaktivität werden, beginnt sich der Film zu einem Geschäftszweig zu entwickeln, in den viel investiert wird.<sup>60</sup> So schießen über 180 Filmstudios und Kinos wie Pilze aus dem Shanghaier Boden, die jedoch aufgrund finanzieller Probleme schnell wieder eingehen.<sup>61</sup> Um sich noch besser gegen die kleinen Firmen durchsetzen zu können, schließen sich 1928 die großen, darunter auch Mingxing, zu den „Vereinigten Sechs“ (六合 *liu he*) zusammen.<sup>62</sup>

Die Autoren der chinesischen Filme der zwanziger Jahre entstammen vielfach der „Schule der Mandarin-Enten und Schmetterlinge“ (鸳鸯蝴蝶派 *Yuanyang hudie pai*)<sup>63</sup>. Daran lässt sich die Verbindung von Literatur und Film, die in den zwanziger Jahren noch sehr eng ist, aufzeigen.<sup>64</sup> Im Gegensatz zu den 4. Mai-Intellektuellen sind diese Autoren ambivalent gegenüber der westlichen Kultur eingestellt; zugleich behandeln ihre Filme schon sozialpolitische Themen wie Bildung und die Befreiung der Frauen<sup>65</sup>, wodurch sie als einflussreich für die Filme der dreißiger Jahre betrachtet werden können.<sup>66</sup> Wie Huang auch herausstellt, fällt der Beginn des Kinos in China mit der Aufklärungsbewegung (中国启蒙运动 *Zhongguo qimeng yundong*) in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zusammen.<sup>67</sup> Alle Gruppen der geistig und kulturell Tätigen, „Schule der Mandarin-Enten und Schmetterlinge“, linke Kulturschaffende (左翼文艺工作者 *Zuoyi wenyi gongzuozhe*) und Schriftsteller der GMD (国民党御用文人 *Guomindang yuyong*

---

58 Xiao, „Chinese cinema“, 7.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd., 7 f.

62 Vgl. Ebd., 8. Die anderen sind Minxin, Da Zhonghua-Baihe, Shanghai Film Company, China Theatre und Youlian.

63 Ebd., 10.

64 In der Argumentation Lees auch noch darüber hinaus. Vgl. Lee, „The Tradition of Modern Chinese Cinema. Some Preliminary Explorations and Hypotheses.“, 6.

65 Xiao, „Chinese cinema“, 10.

66 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 45.

67 Huang, „Commercializing ideologies“, 6.

wenren) haben ähnliche Anliegen, wodurch sie in der Realität nicht klar getrennt werden können und die strenge Einteilung eher ein Konstrukt späterer Zeiten ist.<sup>68</sup>

## 2.2 Errichtung der Nanjing-Regierung und die Invasionen Japans

Mit Gründung der GMD-Regierung in Nanjing im Jahr 1927 beginnt eine Zeit der Bemühungen um politische Zentralisation und ideologische Kontrolle.<sup>69</sup> Die neue Politik, die auch ein strengeres Zensurverhalten (s. u.) zur Folge hat, prägt die Filmwelt maßgeblich.<sup>70</sup> Beispielhaft für das Vorgehen der neuen Führung ist die „Bewegung Neues Leben“ (新生活运动 *Xin shenghuo yundong*), die 1934 von Chiang Kai-shek eingeführt wird. Sie strebt eine militarisierte Gesellschaft an, die streng diszipliniert und obrigkeitshörig ist.<sup>71</sup>

Weil in der Nanjing-Dekade 1927-1937 viele politische Mächte um die Kontrolle verschiedener Städte kämpfen, ist die Situation sehr chaotisch.<sup>72</sup> Die Interessen der unterschiedlichsten Gruppen wie GMD, KPCh, Japaner, Anti-Japaner, westliche Mächte usw., prallen von allen Seiten aufeinander, was sich auch in der Filmwelt bemerkbar macht. So orientieren sich die Filme in der Zeit der Nanjing-Regierung zunächst an Modeströmungen und Filminhalten des Auslands, ehe zunehmend nationale Themen in den Vordergrund rücken. Steen folgend lassen sich drei Phasen unterscheiden: „Musik und Unterhaltung“ (1928-1932), „Progressive Filme“ (1932-1935) und „Landesverteidigungsfilme“ (1936-1937).<sup>73</sup> Die von mir untersuchten Filme fallen in die zweite Gruppe, wobei auch schon Anklänge der dritten Thematik auszumachen sind, da die Verschärfung des Japan-Konfliktes ein gradueller Prozess ist.

Dem offiziellen Kriegsbeginn im Juli 1937 gehen eine Reihe japanischer Angriffe voraus, die auch an der Filmindustrie nicht spurlos vorüberziehen. So bedeutet die Invasion der Mandschurei am 18. September 1931 in erster Linie eine wirtschaftliche Gefahr, da die Bevölkerung angesichts der aktuellen Kriegsproblematik das Interesse an Zerstreuung

---

68 Ebd., 2.

69 Xiao, „Chinese cinema“, 10.

70 Vgl. Frederic Wakeman, „Licensing Leisure: The Chinese Nationalists' Attempt to Regulate Shanghai, 1927-49“, *The Journal of Asian Studies* 54, Nr. 1 (Februar 1995): 19.

71 John King Fairbank und Albert Feuerwerker, *Republican China, 1912 - 1949*, The Cambridge History of China 13 (Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1983), 146.

72 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 40 f.

73 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 415.

verliert. Bei der Bombardierung Shanghais am 28. Januar 1932 werden zudem neun Filmstudios und sieben Kinos zerstört, was einen beträchtlichen Schaden für die Filmgesellschaften bedeutet. Auch die Errichtung des Staates Manchuguo durch die Japaner wirkt sich negativ auf die chinesische Wirtschaft aus: Um sich gegen Japaner und Kommunisten zur Wehr zu setzen, muss die GMD viel Geld in das Militär stecken. Gepaart mit der globalen Rezession und schwerer Korruption innerhalb der Regierung entwickeln sich die Dinge negativ für die Filmbranche, da die Besucherzahlen auch aus finanziellen Gründen zurückgehen.<sup>74</sup> Verstärkt durch diese Ereignisse schwappt eine Welle patriotischer Empörung über China, die ebenso gegen die Beschwichtigungspolitik Chiang Kai-sheks gerichtet ist.<sup>75</sup> Allgemein bietet die feindselige Stimmung einen guten Nährboden für linke Ideologien,<sup>76</sup> wovon die linken Filmemacher ebenso profitieren wie Schriftsteller und Musiker, die oftmals im Filmgeschäft tätig waren.<sup>77</sup>

### 2.3 Shanghai – das Zentrum chinesischer Filmproduktion der dreißiger Jahre

Wie in der Literatur vielfach herausgestellt wird, ist Shanghai als Zentrum des Filmschaffens ein essenzieller Einflussfaktor auf Selbiges.<sup>78</sup> Dieses liegt zum einen, auf einer praktischen Ebene, an dem herrschenden Wohlstand. Die Entwicklung, die in den 1920er Jahren begann, erreicht in den dreißiger Jahren ihren Höhepunkt: Zahlreiche neue Filmtheater werden gebaut, und Kino ist bald eine schickliche Freizeitaktivität.<sup>79</sup> Dank der bezahlbaren Ticketpreise, die günstiger als die der Peking-Oper sind, ist das Vergnügen für fast jedermann erschwinglich, und die Zuschauer rekrutieren sich aus allen Schichten der städtischen Gesellschaft.<sup>80</sup> Den Reichtum und Aufschwung unterstützen zusätzlich die Konzessionen, die ausländisches Kapital in den Markt bringen.<sup>81</sup> Immigranten aus anderen Teilen Chinas und der ganzen Welt sorgen für ein immenses Bevölkerungswachstum von

---

74 Ganzer Absatz: vgl. Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 49–56.

75 Stefan Kramer, *Geschichte des chinesischen Films* (Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1997), 21.

76 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 51.

77 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 416.

78 Vgl. z. B. Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 37; Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“.

79 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 75.

80 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 37, 39 f.

81 Ebd., 38.

2,26 Mio. auf 3,14 Mio. in den Jahren 1920 bis 1930.<sup>82</sup> Ebenso rapide entwickelt sich die Infrastruktur; und während Beiping<sup>83</sup> an Bedeutung verliert und Nanjing als Hauptstadt starken politischen Beschränkungen unterliegt, ist die nationalistische Kontrolle über Shanghai verhältnismäßig gering, was die Stadt zum Anlaufpunkt für Dissidenten und radikale Intellektuelle macht.<sup>84</sup> So entwickelt sich Shanghai zum kulturellen Zentrum, das geprägt ist durch eine neue städtische Kultur, Weltbürgertum und seine Intellektuellen und Künstler.

Die Musiker, die die Filmmusik auswählten und komponierten, waren aktiv beteiligt an den Debatten um Chinas Zukunft und die Rolle, die die Kunst im Prozess der sozialen Transformation spielen sollte. Die Zuschauer sollten durch die Filme aufgerüttelt werden.<sup>85</sup> Auch Zeitungen und Publikationen aller Art konnten in dieser Umgebung gut existieren<sup>86</sup> und übten einen starken Einfluss auf die Popularität von Filmen aus.<sup>87</sup> Vor allem Hollywoodfilme sind beim Publikum weiterhin beliebt<sup>88</sup>, und auch die Manier, in der Hollywood-Filmstars verehrt werden, überträgt sich auf China. So liefern Fanzeitschriften Beiträge über Stars, Glamour und Mode. Chinesische weibliche Filmstars werden als Verkörperung der Moderne betrachtet, sollen jedoch im Gegensatz zu den amerikanischen Idolen nicht nur schön, sondern auch intelligent, gebildet und willensstark sein.<sup>89</sup>

Auf der anderen Seite wird Shanghai als korrupter Ort angesehen und mit Verbrechen, Prostitution und Geistesstörungen in Verbindung gebracht.<sup>90</sup> Dieses Motiv kommt in den Filmen der Zeit verstärkt vor, in denen die Stadt als etwas Westliches und damit Böses dargestellt wird.<sup>91</sup> Als Gegensatz zu Shanghai fungieren die ländlichen und dörflichen Gebiete mit ihrer schönen Natur.<sup>92</sup> Auch in *Dalu* kommt die ländliche Szenerie vor; eine „für das Filmgenre typische Darstellung eines ehrlichen, romantischen und reinen Landlebens, dem die Stadt (zumeist Shanghai) als bedrohlicher und unübersichtlicher

82 Ebd.

83 Beiping ist der damalige Name für Beijing.

84 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 39.

85 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 200.

86 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 38 f.

87 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 76, 81.

88 Ebd., 80.

89 Ebd., 82.

90 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 214, 217.

91 In diesem Punkt sind sich die damaligen Denker einig: Auch die Bewegung Neues Leben befürwortet einen nationalen Stil und die Rückkehr der traditionellen Kultur und Ethik. Vgl. Ebd., 214.

92 Ebd., 226.

Moloch gegenübersteht“.<sup>93</sup> Vor diesem Hintergrund entwickeln sich die Charaktere besonders rein und vaterlandstreu.

Auch für die Filmemacher selbst, die aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten der Filmgesellschaften nur wenig besser als Fabrikarbeiter bezahlt werden und daher in den Filmstudios oder Arbeitervierteln wohnen, hat die städtische Umgebung besondere Bedeutung. Pang zeigt auf, wie sich die kreativen Köpfe in den sogenannten *tingzijian* 亭子间, den kleinen Dachzimmern der Shanghaier Wohnhäuser, die oft an Studenten vermietet wurden, treffen und Filmprojekte diskutieren.<sup>94</sup> „This intimate and energetic environment certainly was significant to the creative process of the filmmakers.“<sup>95</sup> Auch Lee stellt die These auf, dass die Entwicklung des modernen chinesischen Kinos eng verknüpft ist mit dem städtischen Milieu, wo es als neues Element des modernen Lebensstils zur Gestaltung der Freizeit und Unterhaltung dient.<sup>96</sup> Insofern repräsentiert die Filmbewegung der dreißiger Jahre vor allem Shanghai und weniger die ganze Nation.<sup>97</sup>

#### 2.4 Linke Zirkel und Filmstudios: Wie die Linken zum Film kamen

Das Phänomen der linken Filme entwickelte sich aus einem gegenseitigen Interesse der Filmstudios und linken Schriftstellern. Wie Pang darstellt, löst sich die enge Verbindung zwischen Intellektuellen und der Politik, die in der Kaiserzeit bestanden hatte, in der Republik auf; daraus resultierend werden die literarischen Zirkel in den 1920er Jahren stark politisiert.<sup>98</sup> So haben sich auch viele marxistisch oder links engagierte Künstler in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren in literarischen Vereinigungen wie der „Liga linksgerichteter Schriftsteller“ (中国左翼作家联盟 *Zhongguo zuoyi zuojia lianmeng*) zusammengeschlossen.<sup>99</sup> Dies sind die Anfänge der linken Kulturbewegung, in deren Zuge auch der linke Film aus der „Liga linksgerichteter darstellender Künstler“ (中国左翼戏剧家联盟 *Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng*) entsteht.<sup>100</sup> Jedoch betont u. a. Pang, dass die Beziehung von Intellektuellen und Partei nicht so eng ist, wie manche Quellen es

---

93 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 432.

94 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 222.

95 Ebd., 223.

96 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 74.

97 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 232.

98 Ebd., 30.

99 Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, 21.

100 Xiao, „Chinese cinema“, 14.

darstellen. Infolge der gescheiterten ersten Einheitsfront werden 1927 tausende Kommunisten von den Nationalisten inhaftiert und getötet, weshalb die Anhänger der KPCh gezwungen sind, die Städte zu verlassen und sich in ländliche Gebiete zurückzuziehen. Dennoch bleiben einige Verbindungen bestehen und die Unterstützung der Partei durch die Intellektuellen wird im Angesicht des nahenden Krieges aufrecht erhalten.<sup>101</sup> In der linken Filmbewegung spielt die Partei selbst also nur eine mindere Rolle, denn einige Parteimitglieder waren zwar aktiv<sup>102</sup>, aber es wurden längst nicht alle Filme von linken Filmemachern gedreht.<sup>103</sup> Vielmehr haben sie diverse kulturelle und politische Hintergründe: Manche sind schon in den zwanziger Jahren in der Filmbranche aktiv gewesen und verändern nun ihre Einstellung dahingehend, dass sie mit ihren Filmen den sozialen Fortschritt fördern und die Lebensumstände des Volkes verbessern wollen. Andere, wie z.B. Tian Han (田汉, 1898-1968), der den Text von „Siji ge“ geschrieben hat, „were committed underground Communists with specific political agendas and interests“<sup>104</sup>. Wieder andere, wie Cai Chusheng und Sun Yu, waren zwar keine Kommunisten, aber überzeugt von den linken Idealen und arbeiteten daher eng mit linken Filmemachern zusammen.<sup>105</sup>

Um die Hintergründe der damaligen Filmwelt aufzuzeigen, wird im Folgenden die Geschichte der zwei Studios nachgezeichnet, in denen die hier besprochenen Filme gedreht wurden: Die Mingxing-Filmgesellschaft, in der u. a. *Malu tianshi* produziert wurde, und die Lianhua-Filmgesellschaft (联华影业公司 *lianhua yingye gongsi*), in der *Yuguang qu* und *Dalu* entstanden. Sie waren zudem die größten Firmen Chinas, und da die linken Filme ein neues Publikum anlockten, das vorher keine chinesischen Filme schaute, machten die beiden Gesellschaften bereits 1934 Profit.<sup>106</sup>

---

101 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 32.

102 Ebd., 86.

103 Xiao, „Chinese cinema“, 14.

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Daneben sind die Firma Tianyi (天一影片公司 *tianyi yingpian gongsi*), 1925 gegründet, sowie einige kleinere in der linken Bewegung aktiven Filmstudios wie Yihua (Hauptkoordinator wird hier Tian Han, er schreibt Drehbücher und heuert andere Drehbuchautoren an), Diantong und Xinhua, von Bedeutung. Tianyi produziert zunächst „genuinely“ Chinese films, deren authentische „Chineseness“ sich durch das Basieren auf populären Mythen und Legenden und klassischer Literatur auszeichnet. Die Filmproduzenten erkennen die Welle der nationalistischen Gefühle, die nach der japanischen Invasion in der Mandschurei 1931 über China schwappt. Fantasy und Filme zur Unterhaltung scheinen nun nicht nur irrelevant und frivol zu sein, die Zuschauer verlangten und begrüßten darüber hinaus Filme, die ihre Sorgen und Probleme behandelten. „In this context the making of socially responsible films was not necessarily incompatible with the earning of profit.“ Da das Anliegen der Filmstudios der Profit ist,

Die Mingxing-Filmgesellschaft wird 1922 von Zhang Shichuan, Zhou Jianyun, Zheng Zhengqiu, Ren Jiping und Zheng Zhegu gegründet.<sup>107</sup> Sie erkennen sehr bald das Potenzial des Filmes sowohl für finanziellen Profit als auch für soziale Reformen. So kommt in den Mingxing-Filmen stets das melodramatische Prinzip zum Einsatz, bei dem das Gute das Böse besiegt. In den dreißiger Jahren wurden bekannte linke Schreiber wie Xia Yan, A Ying und Zheng Boqi<sup>108</sup> für die Drehbücher angeworben.<sup>109</sup> Die wahre Identität der kommunistischen Autoren wurde aber geheim gehalten, da aus Angst vor Verfolgung keine Filmgesellschaft mit der KPCh assoziiert werden wollte.<sup>110</sup> Die Ironie dieses Prozesses ist offensichtlich: Einerseits lebt das Anti-Kapitalismus-Kino durch Unterstützung der Kapitalisten, andererseits schärft die Zusammenarbeit von linken Intellektuellen und Filmgesellschaften aber auch die Sinne der Filmemacher für den Geschmack des Publikums, da nur hohe Besucherzahlen die Fortsetzung der Zusammenarbeit garantieren. Auch dadurch wird die Filmbewegung von einem Phänomen der Intelligentsia zu einem der breiten Masse.<sup>111</sup> Hinzu kommt die hohe Produktivität: Mingxing produziert 27 Filme allein im Jahre 1933, von denen 13 als linksgerichtet angesehen werden.<sup>112</sup>

Die Lianhua-Filmgesellschaft, gegründet 1930 von Luo Mingyou, beschäftigt von Anfang an „a group of highly educated people noted for their progressive ‘Westernized’ views“<sup>113</sup>. Im Gegensatz zu Mingxing, die mehrfach Befehle der GMD missachtete<sup>114</sup>, pflegt Lianhua eine enge Verbindung zur Nanjing-Regierung. Spätere Filme unterstützen sogar die Bewegung Neues Leben und werden von der Regierung gesponsert.<sup>115</sup> Aber auch schon vorher befindet sich Lianhua in ihrem Manifest in Übereinstimmung mit der regierenden Partei: „Lianhua declared its mission to elevate art, promote culture, enlighten the masses, and rescue China’s film industry from degeneration and deterioration.“<sup>116</sup> So war es Lianhua, die den neuen Trend der Filme mit sozialem Hintergrund initiierte. Viele dieser

---

begrüßen sie das linke Engagement und die linke Filmbewegung kommt in Schwung. Vgl. Ebd., 13.

107 Ebd., 10.

108 Huang, „Commercializing ideologies“, 112 ff.

109 Xiao, „Chinese cinema“, 11.

110 Ebd., 14.

111 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 70 ff.

112 Ebd., 81.

113 Xiao, „Chinese cinema“, 11.

114 Ebd., 13.

115 Ebd.

116 Ebd., 11.

Filme, wie auch *Dalu* und *Yu guangqu*, hatten aktuelle Missstände zum Thema.<sup>117</sup> „Too melodramatic to qualify as realism, they nevertheless engaged social conditions of the 1930s.“<sup>118</sup> Damit lockten die Filme vor allem die gebildete Bevölkerung, hauptsächlich junge Studenten, ins Kino.<sup>119</sup>

## 2.5 „Ideologie“: Das Linke im Film

Der Begriff Ideologie ist mit vielen Bedeutungen belegt. Ebenso wie Huang benutze ich ihn im Sinne eines neutralen Konzeptes, als Begriff für ein System von Gedanken und Überzeugungen.<sup>120</sup> Im Chinesischen trifft es am ehesten der Begriff *zhuyi* 主义, der die Wortendung -ismus (bzw. engl. -ism) darstellt, wie es auch gerne in der Fachliteratur verwendet wird.<sup>121</sup>

Wie an der oben dargestellten Entwicklung der Filmgeschichte erkennbar, ist die Ideologie, die in den linken Filmen vertreten wird, geprägt durch eine traditionelle Ethik,<sup>122</sup> aber vor allem durch die drei Anti-ismen, wie es Steen nennt: Anti-Imperialismus, Anti-Kapitalismus und Anti-Feudalismus, die aus der damaligen nationalen und internationalen Situation resultieren.<sup>123</sup>

Während die 4. Mai-Bewegung in den zwanziger Jahren eine positive Einstellung gegenüber dem Westen hervorruft und die konfuzianischen Traditionen ablehnt, beginnt in den dreißiger Jahren das marxistische Zeitalter, und sämtliche Ansichten werden ins Gegenteil verkehrt.<sup>124</sup> Viele traditionelle Werte werden wiederbelebt; Japan und der Westen werden das Ziel der kritischen jungen Generation. Der westliche Imperialismus wird als Ursprung allen Übels angesehen und ein Gefühl des Nationalstolzes ist allgegenwärtig.<sup>125</sup> Damit zusammenhängend wird der Individualismus als 4. Mai-Ideal abgelöst vom Kollektivismus, wie in den Filmen besonders deutlich wird.

Wie unter anderem Xiao feststellt, bezieht sich der Terminus „linker Film“ auf eine Gruppe von Filmen, die in den dreißiger Jahren produziert wurden und der GMD kritisch

117 Ebd., 12.

118 Ebd.

119 Ebd.

120 Huang, „Commercializing ideologies“, 17.

121 Ebd., 148; Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 424.

122 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 198.

123 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 424.

124 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 199 f.

125 Ebd., 201.

gegenüberstehen.<sup>126</sup> Der Schwerpunkt dieser Filme liegt aber in der Darstellung der dunklen Seiten der Gesellschaft, der Empörung über soziale Ungerechtigkeiten, der Befürwortung sozialer Reformen und vor allem der Notwendigkeit, die Nation vor Feinden zu retten. In diesen Punkten sind sich die verschiedenen Gruppen der Filmproduktion nicht so uneinig, wie es oft dargestellt wird. Huang arbeitet in Bezug auf die Mingxing-Studios heraus, dass die Hauptthemen der Filme und vor allem die patriotische Energie nicht nur bei den linken Werken vorherrscht, sondern diese Ansichten von der breiten Masse der Kulturschaffenden – Schriftstellern wie Filmemachern – geteilt werden.<sup>127</sup>

Die drei Themen, die Huang in den Mingxing-Filmen ausmacht, Familie und Frauen, Arbeit, Klassenkampf und Gesellschaft sowie Revolution und Nationalismus sind Themen des intellektuellen Diskurses der Zeit.<sup>128</sup> So ist es auch verständlich, dass die linke Bewegung aus einer Kritikerszene entstand. Ihre Verbindung zum Kino begann mit scharfer öffentlicher Kritik der ausländischen und chinesischen Filme und ihrer falschen Ideologie im Sinne von schlechten Inhalten und entwickelte sich bald zu übergreifenden Themen wie Kino als Kunstform, der sozialen Rolle des Kinos und der Rolle der Kritiker. In diesem Kontext entstand auch die Debatte um „soft films“ (软性影片 *ruanxing yingpian*) und „hard films“ (硬性影片 *yingxing yingpian*), die die Jahre 1933-36 prägte.<sup>129</sup> Hier prangerten die Linken die auf Unterhaltung und Profit ausgelegten, ideologielosen Filme an. Die Kolumnen über Filme in Zeitungen und Film-Zeitschriften zeugen aber von einer liberalen und relativ offenen Diskussions-Atmosphäre, in der oftmals Uneinigkeit und Diskussionen auch unter politisch Gleichgesinnten herrschten. Zudem waren die Schriften für jedermann gut verständlich, da sie nicht im Fachjargon geschrieben waren.<sup>130</sup> Dadurch erhöhten sie den Status des Kinos, was eine gute Ausgangsbasis für die eigene Produktion linker Filmemacher schuf.<sup>131</sup> Auch später dominierten die linken Kritiker den öffentlichen Diskurs über das Kino und hatten auch damit großen Einfluss auf Regisseure und die öffentliche Meinung.<sup>132</sup>

Wenn auch die Praxis des Filmemachens aus praktischen und kommerziellen Bedürfnissen

---

126 Xiao, „Chinese cinema“, 13.

127 Huang, „Commercializing ideologies“, 196, 221.

128 Ebd., 20.

129 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 87.

130 Ebd., 90.

131 Ebd., 60.

132 Ebd., 49.

von der Art Hollywoods beeinflusst ist, bevorzugen die linken Kritiker aus einer politischen und ideologischen Sicht die sowjetischen Filme.<sup>133</sup> Dies trifft auch für die Musik zu, denn beispielsweise für Nie Er (聶耳, 1912-1935)<sup>134</sup>, der auch „Dalu ge“ komponierte, sind sowjetische Lieder und Filme eine wichtige Inspirationsquelle.<sup>135</sup> Des Weiteren studierte er für die Kompositionen das Milieu der angestrebten Themen, d. h. er begab sich in Fabriken, unterhielt sich mit Studenten und Hafendarstellern und trug seine Lieder in Krankenhäusern, Fabriken und auf Versammlungen vor.<sup>136</sup> An diesem Verfahren zeigt sich auch der Stil des Realismus, der prägend für die Filme ist. So sind die Filme entsprechend der damaligen Möglichkeiten realistisch gedreht, mit Außenaufnahmen, Totalen und meist diegetischen, also in der Filmhandlung enthaltenen Bildern und Klängen. Eine Ausnahme bilden die Lieder, was sie zum besonderen Stilmittel erhebt.<sup>137</sup> Das Publikum soll durch den Film bewegt werden, sich mit der tatsächlichen Situation auseinanderzusetzen.<sup>138</sup> Lee definiert: „[S]ocial realism is, in short, a committed art burdened with ethical and emotional weight but not necessarily with doctrinaire propaganda.“<sup>139</sup>

Dieses ethische und emotionale Gewicht lässt sich auch ausdrücken durch die Formel „Melodrama plus Isms“<sup>140</sup>, mit der Huang den Stil der Filme beschreibt. Anhand der Definition von Melodrama zeigt sie, dass die chinesischen Filme diesen amerikanischen Rahmen verwenden, um die chinesischen Inhalte zu vermitteln. Sie legt die Definition von Dissayanake zugrunde: Nach dieser ist Melodrama „a form of drama characterized by sensationalism, emotional intensity, hyperbole, strong action, violence, rhetorical excesses, moral polarities, brutal villainy and its ultimate elimination, and the triumph of good.“<sup>141</sup> Auch Pang schreibt nach Pickowitz, dass sich das Melodrama gut für die linke Filmkunst eignet, weil es eine klare Sprache nutzt, um das Böse zu zeigen und zu verurteilen. In den

---

133 Ebd., 134.

134 Nie Er wird 1912 in Kunming als Nie Shouxin geboren. 1934 verlässt er die Plattenfirma EMI-China und leitet 1935 die Musikabteilung der *Lianhua*-Filmgesellschaft. Nie ist aktives Mitglied verschiedener linker Künstlervereinigungen gewesen. Er komponiert in den dreißiger Jahren zahlreiche Filmlieder, darunter auch die spätere Nationalhymne der VR China. Vgl. z. B. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 429 ff.

135 Ebd., 430.

136 Ebd.

137 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 187.

138 Ebd.

139 Lee, „The Tradition of Modern Chinese Cinema. Some Preliminary Explorations and Hypotheses.“, 8.

140 Huang, „Commercializing ideologies“, 138 ff.

141 Zit. n. Ebd., 143.

Schriften der linken Filmemacher taucht dieses Konzept jedoch nicht auf, weshalb Pang eher indirekte Einflüsse vermutet.<sup>142</sup> Die Beziehung zwischen Form bzw. Stil und Inhalt der Filme war auch ein wichtiger Punkt der Soft/hard-film-Debatte<sup>143</sup>, und auch später wird der Bewegung angekreidet, dass die den Inhalt überbetone und die Rolle der Filmtechnik ignoriere. Pang führt zur Begründung das geringe Budget der Filmfirmen an und vor allem das traditionelle Verständnis von Kunst: „Poetry is the expression of earnest thought; singing is the prolonged utterance of that expression.“<sup>144</sup> Auch die Filme der 30er Jahre werden von ihren im Zeitgeschehen engagierten Schöpfern maßgeblich als Mittel gesehen, ihre Ansichten zu verbreiten.

## 2.6 Gegner und Zensur

Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, dass Rechts- und Linksgesinnte die potentielle ideologische Macht des Kinos zeitgleich entdecken.<sup>145</sup> So sieht auch die damalige Regierung das Kino zuerst als erzieherisches, dann als politisches Werkzeug<sup>146</sup> und beschließt zu Beginn der dreißiger Jahre, die Kontrolle über die Filmwelt zu übernehmen. Im Rahmen des Aufbaus der neuen Nation benutzt sie den Film, um Mandarin als Landessprache zu verbreiten, gegen Aberglauben und Religion vorzugehen, das Ideal eines gesunden Körpers zu bewerben und die neo-konfuzianische Ethik zu propagieren.<sup>147</sup> Dies tut sie auf zwei Wegen: Zum einen schöpferisch, indem sie sowohl im regierungseigenen Studio als auch in anderen Filmstudios Filme produzieren lässt.<sup>148</sup> Zum anderen setzt sie Zensurmechanismen ein, um gegen ihre Prinzipien verstoßende Szenen zu verbannen und die revolutionären Stimmen der Kommunisten zu unterdrücken.<sup>149</sup>

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Zensur nicht exklusiv für bzw. gegen die Linken eingeführt wurde. Vielmehr hat sie eine lange Geschichte in China.<sup>150</sup> Auch in der Filmgeschichte hatten die Zensurinstanzen zunächst andere Ziele: Ethische und moralische Verfehlungen wurden sowohl in chinesischen als auch in ausländischen Filmen zensiert.<sup>151</sup>

142 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 162.

143 Ebd., 121.

144 Ebd.

145 Ebd., 101.

146 Ebd., 99.

147 Zhang, *Screening China*, 159.

148 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 101.

149 Ebd., 99.

150 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 169 f.

151 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 102. So

Die ersten Filmstatuten im Rang eines Gesetzes werden 1930 unter der Beteiligung des Ministeriums für Erziehung herausgegeben. Im Februar 1931 wird das Nationale Filmzensurkomitee gegründet und 1934 in umorganisierte Form als Zentrales Filmzensurkomitee noch strenger der Kontrolle der GMD unterstellt.<sup>152</sup> Dieses Zensursystem geht vor allem gegen folgende Werke vor: 1. Filme mit politischer Botschaft, die der Regierung entgegensteht. 2. Filme, die die chinesische Würde angreifen. 3. Filme, die als schädlich für den Aufbau eines modernen Staates angesehen werden. 4. Alle Filme in Dialekten, weil diese die Bemühungen der Regierung, Mandarin als offizielle Sprache einzurichten, behindern.<sup>153</sup> Darüber hinaus werden Anti-Japan-Filme aufgrund der angepassten Haltung Chiang Kai-sheks gegenüber Japan verboten.<sup>154</sup>

Ab 1933, als sie den Markt zu dominieren beginnen, treten die linken Filme ins Visier der GMD-Zensur, deren Fokus sich von erzieherischen Gesichtspunkten hin zu ideologischen verlagert.<sup>155</sup> Linksgerichtete Filme sind von dem ersten oben genannten Punkt betroffen, da sie meist soziale Probleme herausstellen, Klassenkampf befürworten und der Regierung kritisch gegenüberstehen.<sup>156</sup> Durch eine dreifache Kontrolle wird die linke Filmproduktion von Anfang an stark behindert; aber auch durch Selbstzensur, die durch den massiven Druck der Regierung auf die Filmfirmen ausgelöst wird, wie z. B. durch die Inhaftierung von linken Autoren wie Tian Han.<sup>157</sup>

Weitere Probleme für die linken Filmemacher stellen die Zensur der ausländischen Konzessionen<sup>158</sup> dar sowie die Tatsache, dass Hollywoodfilme von der Zensur nicht betroffen sind. Das setzt die chinesischen Studios noch stärker unter Druck, eine nationale Filmbewegung voranzutreiben, um mit den Blockbustern konkurrieren zu können, um überleben zu können.<sup>159</sup>

---

betrifft die erste Verordnung des Shanghai Autonomous Bureau unter der Qing-Regierung 1910 die Freiluft-Vorführung eines Filmes, die untersagt wurde, da die Regierung „men and woman sitting together in the dark“ missbilligte. Nach 1911, als China in politische Uneinigkeit geriet, lag die Filmzensur in den Händen lokaler Autoritäten, v. a. der Polizei. In dieser Zeit, in der aber auch die Filmproduktion noch gering ist, fällt auch die Zensur eher gering aus. Vgl. Yingjin Zhang und Zhiwei Xiao, Hrsg., *Encyclopedia of Chinese film* (London [u.a.]: Routledge, 1998), 108.

152 Zhang und Xiao, *Encyclopedia of Chinese film*, 109.

153 Ebd.

154 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!“ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 173.

155 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 102.

156 Zhang und Xiao, *Encyclopedia of Chinese film*, 109.

157 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 102.

158 Ebd., 19.

159 Ebd., 102.

Außerdem darf nicht vernachlässigt werden, dass auch auf anderem Wege die linke Filmbewegung erheblich behindert wird und insgesamt die linken Filmemacher sich in schwierigen Umständen befinden. Ein besonderer Aspekt ist der „weiße Terror“<sup>160</sup>, durch den vor allem die kleineren Filmstudios geschädigt werden wie z. B. die Yihua-Gesellschaft (艺华影业公司 *Yihua yingye gongsi*), der am 12.11.1933 ihr Equipment bei einem Überfall der sogenannten Blauhemden, dem radikalen rechten Flügel der GMD,<sup>161</sup> zerstört wird. Mit solchen Mitteln gehen die rechten Randalierer aber nur gegen kleine Unternehmen ohne Unterstützung der großen Kapitalisten oder berühmter Politiker vor, denn die Regierung kann es sich nicht leisten, die Verbindung mit Mingxing oder Lianhua zu verlieren.<sup>162</sup> Zudem wurden die Filmstudios angewiesen, keine Linken einzustellen, und viele linke Filmemacher mussten sich verstecken.<sup>163</sup>

Trotz der umfangreichen Zensur gelangen viele eigentlich linke Filme auf die Leinwand. Einige Gründe dafür beschreibt Wakeman: „The left fought back as best it could. Censors were bribed, pseudonyms were used, and „pigeon films“ were made to draw the censors’ fire on purpose so that one’s crucial line of protest in a serious film would get through.“<sup>164</sup> Weitere Gründe klingen an verschiedenen Stellen dieser Arbeit an.

Aufgrund der Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, der Zensurpolitik, der Übermacht Hollywoods und nicht zuletzt der Präferenz des Kinopublikums befindet sich die Filmindustrie 1935 am Rande des Abgrunds.<sup>165</sup> Einen letzten Aufschwung der linken Filmproduktion in den Jahren 1936/37 verursachte die zunehmende Aggression Japans in der Mandschurei und in Nordchina. Das Ergebnis sind „Landesverteidigungsfilme“ (国防电影 *guofang dianying*), in denen die Lieder ebenfalls sehr wichtig sind und oft die gesellschaftskritische, nationalistische oder japanfeindliche Botschaft transportieren.<sup>166</sup>

Angesichts der Gesamtsituation Shanghais, in der nationalistische Aufmärsche und antijapanische Agitation an der Tagesordnung waren und mit Gewalt von der GMD und der ausländischen Regierung unterdrückt wurden, waren diese sensibel konstruierten Filme, ihre Rahmenhandlung und Dialoge so aufgebaut, dass sie die Grenzen der Zensurpolitik feinsinnig ausleuchteten.<sup>167</sup>

---

160 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 181.

161 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 93 f.  
162 Ebd., 94.

163 Xiao, „Chinese cinema“, 15.

164 Wakeman, „Licensing Leisure“, 32.

165 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 434.

166 Ebd., 435.

167 Ebd., 434.

## 2.7 Tonfilm und Schallplatte

Die Einführung des Tonfilms war ein großer Schritt in der Geschichte des Films und natürlich auch in der der Filmmusik. Diverse technische Schwierigkeiten, vor allem in der Synchronisation von Bildern und Musik, mussten überwunden werden, ehe eine spezifische, genau auf den Film abgestimmte Filmmusik möglich war.<sup>168</sup> In diesem Prozess und in Zusammenhang mit den Film(titel)liedern spielt auch die Schallplatte eine wichtige Rolle, die im Folgenden thematisiert werden soll.

Der Medienverbund aus Filmindustrie, Rundfunk und Tonträgerindustrie etablierte sich in recht ähnlicher Weise in vielen Ländern<sup>169</sup>: Dadurch, dass das Radio als Konkurrenz zum Kino auftritt, wird die Begleitmusik im Film noch ausgefeilter, um ihn attraktiv zu halten; gleichzeitig wird aber mit der Konkurrenz kooperiert. Kreuzer schreibt in seiner Filmmusik-Geschichte: „Produzenten erkannten, dass sich Musik hervorragend als Werbeträger für Filme eignet und forderten von ihren Komponisten, eingängige Melodien zu komponieren, die sich als Radiohits eigneten. In den letzten Stummfilmjahren kamen daher Titelsongs („theme songs“) in Mode.“<sup>170</sup>

Wie auch Steen feststellt, steigerten die Filmlieder als neu entstandenes Genre auch in China einerseits den kommerziellen Erfolg des Films und verkauften sich andererseits als selbstständiger Tonträger, der für den Film warb.<sup>171</sup> „Der Tonträger war das ideale Medium, um entweder schon Bekanntes in den Film einzufügen oder um Neues zu schaffen, welches anschließend mit dem Film verbreitet werden konnte.“<sup>172</sup>

Für die Filmindustrie stellt der Wechsel von Stumm- zu Tonfilm eine große technische und vor allem finanzielle Hürde dar. Viele chinesische Firmen können sich das teure Equipment erst später oder gar nicht leisten. Zudem wirft der Tonfilm in China zunächst ganz andere Probleme auf: So ist Mandarin von der Beiyang-Regierung zu Beginn der Republikzeit festgelegt worden, jedoch bevorzugt das Kinopublikum seine eigenen Dialekte. Vor allem kantonesische Filme finden großen Absatz, nicht nur in Kanton, sondern auch in Shanghai, wo viele Menschen kantonesisch sprechen.<sup>173</sup> Zudem müssen auch die Schauspieler des Hochchinesischen mächtig sein. Die Nachfrage an talentierten und entsprechend

---

168 Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 47 ff.

169 Ebd., 46.

170 Ebd., 45.

171 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 420.

172 Ebd., 422.

173 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 235.

ausgebildeten Schauspielern steigt an. Infolge dessen greift man zurück auf die seinerzeit berühmten Operndarsteller, Sängerinnen und (Schallplatten-) Stars.<sup>174</sup>

Die Diskussion über Dialekte in Filmen hängt eng zusammen mit der Debatte über die chinesische Einheitssprache, die für viele Menschen die Einheit und Stärke des seit vielen Jahren zerrissenen Chinas symbolisiert. In dieser Hinsicht kann die GMD ihre Kontrollmöglichkeiten über den Film nutzen, wie im Abschnitt über die Zensur dargestellt wurde, um den Prozess der Vereinheitlichung voranzutreiben und nationalistisches Gedankengut zu verbreiten.<sup>175</sup>

Der Vermarktung der chinesischen Filmlieder hat sich die britische Schallplattenfirma EMI (Electric and Musical Industries Ltd)<sup>176</sup> angenommen. Gleichzeitig produziert sie auch erzieherische Platten für die GMD.<sup>177</sup> Die Komponisten Ren Guang 任光 (1900-1941)<sup>178</sup> und Nie Er, die bis 1934 bei der EMI arbeiteten, waren mit den „progressive Liedern“ (*jinbu gequ* 进步歌曲) betraut.<sup>179</sup> Da berühmte Sängerinnen und sozialkritische Themen einen guten Absatz versprachen,<sup>180</sup> wurde z. B. auch das von Ren Guang komponierte „Yuguang qu“ von der EMI auf einen Tonträger aufgenommen. Und auch bei der Filmproduktion selbst wurden Schallplatten verwendet: Die aufgenommenen Filmlieder begleiteten bei den Dreharbeiten die singende Schauspielerin.<sup>181</sup> In vielen Fällen blieben die Lieder dadurch nicht mit dem Filminhalt verhaftet, sondern zirkulierten öffentlich, auch wenn der entsprechende Film bereits verboten wurde.<sup>182</sup> So rührt die große Bedeutung der

---

174 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 418.

175 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 236.

176 Electric and Musical Industries Ltd (EMI), gegründet 1931 durch die Fusionierung von der „Columbia Graphophone Company“ und der „Gramophone Company“, produzierte unter dem Label „His Master’s Voice“ Tonaufnahmen und Aufnahme- und Playback-Equipment.

177 Steen, „Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 190.

178 Ren Guang wird 1900 in der Provinz Zhejiang geboren. Ren spielte das traditionell chinesische Musikinstrument Erhu. Er studierte in Frankreich (Paris und Lyon) Musik und arbeitete dort nebenher bei einer Klavierfirma. 1928 wird er Direktor der französischen Schallplattenfirma „Baidai changpian gongsi“, die später von der EMI übernommen wird. Für diese Arbeit ist er besonders geeignet, da er französisch kann und sich gut mit Musik auskennt. Unter seiner Leitung entsteht viel nationalistische und folkloristische Musik. Ren engagiert sich in der Anti-Japanbewegung mit Armeeliedern, zusammen mit Tian Han (und anderen) in der Musikgruppe des Vereins „Freunde der Sowjetunion“, und im „Forschungsverein für sich neu entwickelnde chinesische Musik“. Ab 1933 arbeiten Ren Guang und Nie Er zusammen bei der EMI. Sie komponieren die Filmmusik von *Yu guang qu*, *Dalu*, u. a. vgl. Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 104 f.

179 Steen, „Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 178.

180 Ebd.

181 Vgl. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 417.

182 Ebd.

Filmlieder auch daher, dass ihre Verbreitung deutlich schwerer zu stoppen war als die des Films.<sup>183</sup> Damit gingen die Lieder in andere Medienformen über und wurden auch live, z. B. bei Versammlungen, gesungen, meist um sozialpolitische Ideen und Bewegungen zu unterstützen.<sup>184</sup> Hieran wird die Zwischenposition des Filmliedes deutlich, das einerseits in den Filmkontext, andererseits aber auch in den nationalen Widerstand eingebunden wurde. Steen fasst zusammen: „Ganz offensichtlich war die Schallplatte als eine wichtige Waffe im Kampf gegen Imperialismus, Japan und die GMD gefürchtet.“<sup>185</sup> Im Gegensatz zum Film unterliegt die Schallplattenindustrie allerdings stark der ausländischen Kontrolle.<sup>186</sup> Sie wurde zwar streng ausgeführt, dennoch zogen Ren und Nie Vorteile aus der Tatsache, dass die EMI nicht von den GMD-Autoritäten kontrolliert wurde. Wie Steen schreibt, dürften sie bewusst auf „die Unkenntnis der Direktoren spekuliert haben, denn derartige Musiktitel (insbesondere die späteren) hätten bei der chinesischen und ohnehin GMD-observierten Great China Record Company sicherlich nicht zu Tonträgern verarbeitet werden können.“<sup>187</sup>

Der von Nie Er komponierte Marsch „Dalu ge“ war eines der letzten chinesischen patriotischen Lieder, die über die internationalen Transportwege der EMI verbreitet wurden. Nachdem alle linken Akteure von der GMD inhaftiert oder verfolgt wurden, stellt die EMI ihr pädagogisches und national-chinesisches Engagement ein.<sup>188</sup>

### 3. Politische Musik: „Die Macht der Töne“ - „die Töne der Macht“?<sup>189</sup>

Die beiden Themenfelder Politik und Musik besitzen, so unterschiedlich sie auf den ersten Blick auch wirken mögen, eine große Schnittmenge. In der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Buch bietet Bernhard Frevel einen interessanten Einstieg in die Beziehung dieser beiden.<sup>190</sup> Frevel bemerkt richtig, dass das Verhältnis von Musik und

---

183 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!“ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 191.

184 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 210.

185 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!“ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 185.

186 Ebd., 171.

187 Ebd., 185.

188 Ebd., 180 f.

189 Christian Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, in *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hg. von Tillmann Bendikowski u. a. (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003), 7.

190 Bernhard Frevel, Hrsg., *Musik und Politik* (Regensburg: ConBrio-Verl.-Ges., 1997), 7–10.

Politik in der Öffentlichkeit nahezu nicht existent ist. Beim Verfolgen jeglicher Art von Nachrichten wird schnell deutlich: In der Politik spielen andere Themen eine Rolle, nämlich z. B. Arbeitslosigkeit, die Finanzkrise und Ökologieprobleme, während Musikpolitik nur sehr selten in den Schlagzeilen erscheint. Hinzu kommt, dass Musik im Verständnis der meisten Menschen nichts Politisches darstellt, sondern primär der Entspannung und/oder Unterhaltung dient. In deutlicher Abgrenzung wird, so Frevel, Musik dem Volk und Politik dem Staat zugeordnet.<sup>191</sup>

Aber natürlich fallen auch die Berührungspunkte schnell ins Auge: Nationalhymnen, Propaganda- oder Protestlieder sind nur die offensichtlichen Beispiele. Musik übernimmt in unterschiedlichsten Situationen politische Funktion. So dient sie zum Beispiel als Identifikationselement für Gruppen, die sich in einem bestimmten kulturellen Milieu entwickeln und von anderen Gruppen abgrenzen. „Musik ist deshalb auch ein Indikator für soziale und politische Veränderungen, ob in der Sozialstruktur, im Verhältnis der Geschlechter oder in politischen Einstellungen.“<sup>192</sup> Diese Auffassung, die Frevel sicherlich auf Phänomene der Neuzeit bezieht, wurde in China schon von Konfuzius (孔子, 551-479 v. Chr.) und Xunzi (荀子 ca. 298-238 v. Chr.) formuliert. Die phantasievollen Darstellungen, die in Arbeiten über chinesische Musik aller Zeiten gerne zitiert werden, scheinen unerlässlich für das Verständnis vor allem politischer Musik in China zu sein.<sup>193</sup> Im *Yueji*,<sup>194</sup> dem Buch der Musik, wird zunächst die enge Bindung der Musik an die menschlichen Emotionen festgestellt: „Jede Melodie hat ihren Ursprung im menschlichen Herzen.“<sup>195</sup> Und so wie Musik dadurch Ausdruck von Emotion sein kann, wird ihr umgekehrt eine große sittliche und emotionale Wirkung zugeschrieben. So könnten Herrscher zum einen die Stimmung des Volkes an dessen Musik ablesen, zum anderen mit Hilfe der „richtigen“ Musik auch eine gute Moral unter den Menschen hervorrufen. Musik wird hier sehr deutlich als politisches Werkzeug gepriesen.<sup>196</sup> In den Schriften des Xunzi wird sogar genau aufgeführt, welche Art von Musik welche Wirkung hat, wenn auch

---

191 Ebd., 7.

192 Ebd., 8.

193 Vgl. Steen, „Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 170; Vgl. Mittler, *Dangerous tunes*, 38.

194 Das *Yueji* beinhaltet alte Schriften über die Musik, die im 2. Jahrhundert n. Chr. in das *Liji* 礼记 (Buch der Riten) integriert wurde und somit zu den fünf Klassikern gehört.

195 Robin P. Marchev, *Musik im alten China* (Zürich: Stäubli, 1982), 10. Im Original lautet der Text: 凡音之起,由人心生也. Siehe: Konfuzius 孔子: *Yueji* 乐记 (Buch der Musik), in: „Chinese Text Project“, 20.01.2013, [www.ctext.org](http://www.ctext.org) (21.02.2013), Kap. 1.

196 Vgl. Ebd., 24.

nahezu selbsterklärend: Weinende Klänge z. B. lassen die Menschen im Herzen betrübt sein.<sup>197</sup> Pischner bemerkt dazu: „Dieses Musikverständnis steht ganz im Dienst der herrschenden Klasse, enthält aber schon die Erkenntnis eines untrennbaren Zusammenhangs von Kunst und Wirklichkeit.“<sup>198</sup>

In Europa hat vor allem das politische Lied eine lange Geschichte. Die ersten kritischen Lieder stammen wohl aus der Feder von Walther von der Vogelweide. Im 13. Jahrhundert entstand, gewissermaßen als Zeitungersatz, das Nachrichtenlied als Vorläufer des modernen politischen Liedes.<sup>199</sup> Der Vorteil der Lieder gegenüber gedruckten Medien wird in der tschechischen Zeitschrift *Kvety* schon 1834 beschrieben: „Die Bücher wandern durch das Vaterland mit einem langsamen Wagen, meistens erst nach der Bestellung, aber die Gesänge sind Vögel, die durch die Luft fliegen und, an einem Ende einmal begonnen, gleich am anderen Ende laut erklingen.“<sup>200</sup> Als weiterer Vorteil kommt hinzu, dass mit Liedern alle Schichten, auch die bildungsarmen, erreicht werden können. Diese Aspekte werden ausgenutzt, wenn die breite Masse von bestimmten, meist politischen oder ideologischen Ansichten eingenommen werden soll. So hatte das politische Lied seine große Zeit im deutschen Nationalsozialismus, in der es seine gewaltige Massenwirkung eindrücklich demonstrierte.

Aber es existieren auch friedlichere Beispiele für die Beeinflussung von Menschen durch Musik. So ist der Schlager von affirmativem Charakter: „[D]as Bedrängende, Verunsichernde und Ängstigende aus Politik, Ökonomie und Ökologie wird verdrängt, das Gute, Schöne und Wahre, die Liebe und das Glück in den Vordergrund gestellt und mit Musik der Eskapismus gefördert.“<sup>201</sup> Weitere Beispiele sind leicht vorzustellen; auch Filmmusik hat in vielen Fällen eher eine unpolitische und emotionale Wirkung.

Trotz dieser mannigfaltigen Verbindungen ist die Musikpolitik nicht nur im öffentlichen Bewusstsein, sondern auch in der Wissenschaft schwach vertreten. Lediglich die Musik im Dritten Reich ist relativ gut untersucht.<sup>202</sup> Ein Grund sei, so Frevel, die Interdisziplinarität selbst, weil jede Disziplin, Musikwissenschaft wie Politikwissenschaft, das Thema in das

---

197 Xunzi 荀子: *Yuelun* 乐论 (Diskussion über die Musik), in: „Chinese Text Project“, 20.01.2013, [www.ctext.org](http://www.ctext.org) (21.02.2013), Kap. 6: 哭泣之聲, 使人之心悲.

198 Hans Pischner, *Musik in China* (Berlin: Henschelverl., 1955), 14.

199 Stephan Eisel, *Politik und Musik* (München ; [Stuttgart]: Bonn Aktuell, 1990), 153.

200 Zit. n. Ebd., 154.

201 Frevel, *Musik und Politik*, 7.

202 Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, 8.

jeweils andere Feld verweist.<sup>203</sup> Dennoch haben sich viele Wissenschaftler auch interdisziplinär mit dem Thema auseinandergesetzt. Neben dem bereits mehrfach zitierten Werk, das Bernhard Frevel herausgegeben hat, hat sich Stephan Eisel<sup>204</sup> und die Wissenschaftlergruppe um Tillmann Bendikowski<sup>205</sup> mit politischer Musik befasst. Die Bundeszentrale für politische Bildung hat 1967 eine Sammlung über „Das Politische im Lied“ veröffentlicht<sup>206</sup>, die neben vielen pädagogisch angelegten Aufsätzen auch gute Beobachtungen von Hans-Jochen Gamm<sup>207</sup> und Lars Ulrich Abraham<sup>208</sup> enthält, die allgemeine Aspekte des politischen Liedes darstellen. Explizit in Bezug auf China untersuchen u. a. die schon in der Einleitung vorgestellten Werke von Steen und Mittler die Thematik.

Bei den Liedern der Filme der 1930er Jahre, die ich untersuche, ist die politische Dimension nicht zu verleugnen. Zwar spielen auch andere Faktoren eine Rolle, allen voran natürlich das Thema Kommerz, denn alle Beteiligten auf der Produzentenseite sind natürlich am finanziellen Erfolg des Filmes interessiert. Aber in einer politisch so angespannten Zeit wie dieser verwundert es nicht, dass auch bestimmte Ideologien bzw. Ansichten zu politischen und gesellschaftlichen Brennpunkten Einzug in die Lieder halten. Daher lohnt es sich, vor der Analyse einiger Lieder einen Blick in die Forschungsliteratur zu politischer Musik zu werfen und die für meine Untersuchung relevanten Fragen allgemein zu klären.

### 3.1 Kann Musik aus sich selbst heraus politisch sein?

Unbestritten ist die Beobachtung, dass bei politischen Inszenierungen und Ritualen „Musik stets mehr als nur schmückendes Beiwerk“<sup>209</sup> ist. „Politischen Organisationen und Institutionen diene Musik seit Urzeiten dazu, wichtige Ereignisse, Entscheidungen und Prozesse zu überhöhen, ihnen Emotionalität und Wärme zu verleihen und damit die

---

203 Frevel, *Musik und Politik*, 8.

204 Eisel, *Politik und Musik*.

205 Tillmann Bendikowski u. a., Hrsg., *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert* (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003).

206 *Das Politische im Lied* (Bonn: Bundeszentrale für polit. Bildung, 1967).

207 Hans-Jochen Gamm, „Ideologie und politisches Lied“, in *Das Politische im Lied* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1967), 34–45.

208 Lars Ulrich Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, in *Das Politische im Lied* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1967), 80–92.

209 Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, 7.

Überzeugungskraft der Inhalte zu erhöhen, die diejenigen, die sich der Musik bedienen, vermitteln wollten.“<sup>210</sup> Beispiel hierfür sind auch Auftragskompositionen aller Art, wie etwa speziell für Filme komponierte Musik, die eigens angefertigt werden, um die oben genannten Ziele zu erreichen.

Aber bezieht sich die politische Natur der Musik tatsächlich nur auf die Überhöhung politischer Inhalte durch eine Emotionalisierung? Oder geht von Tönen selbst Macht aus? Anders ausgedrückt: Kann Musik selbst überhaupt politisch wirken, oder können das nur die ihr beigefügten Texte? Diese Frage stellen sich auch die Autoren des Buches „Die Macht der Töne“.<sup>211</sup> Zwei verschiedene Antworten, die sich gegenseitig ergänzen bzw. durch ihren unterschiedlichen Fokus nicht ausschließen, scheinen mir nachvollziehbar zu sein. Die erste beleuchtet etwas abstrakter die emotionalisierende Eigenschaft der Musik, die zweite bezieht sich auf ein konkretes Modell, in dem Musik politische Botschaften transportieren kann.

Einer der entscheidenden Aspekte des politischen Liedes ist, wie bereits erwähnt, die identitätsbildende Wirkung, die vom Text geprägt wird, aber durch die Musik signifikant verstärkt wird. Dieses Thema wird in der Literatur des Öfteren behandelt. Schon 1967 bemerkt Gamm:

Das Lied ist wie ein Schmelzofen der Vorstellungen, es fördert die Angleichung, jedenfalls im Bezirk grundlegender Gefühle. Nur durch diesen Vorgang wird der Appell an gemeinsame Werte, die Berufung auf existenzielles Erleben möglich, zu deren Schutz der Verband sich emotional bereitfindet, sofern ihm eine eingebildete oder wirkliche Gefahr droht... Es hat eine *konformierende* Wirkung, es kann Gesinnungen prägen, soziale Kontakte stiften, Überzeugungen festigen, Wertebewusstsein bilden und Opferbereitschaft fördern.<sup>212</sup>

Auch die Autoren von „Die Macht der Töne“ befassen sich mit der Identitätsstiftung durch Musik. Dabei gehen sie davon aus, „dass Identitäten nicht objektive Befunde, sondern vor allem subjektive Selbstzuschreibungen sind, die gleichwohl objektiv wirken können.“<sup>213</sup> Außerdem betonen sie die doppelte Abgrenzung: „zum einen über die Definition des gemeinsamen Merkmals (z.B. Nationalität, sozialer Status oder politische Einstellung),

210 Ebd.

211 Bendikowski u. a., *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*.

212 Gamm, „Ideologie und politisches Lied“, 40.

213 Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, 8.

zum anderen über die Ausgrenzung des Anderen.“<sup>214</sup> Im Falle chinesischer Lieder in den dreißiger Jahren sind es insbesondere Arbeitergruppen, für die im Lied eine gemeinsame Identität gestiftet wird, sowie, vor allem zum Ende der dreißiger und in den vierziger Jahren, der ausländische, vor allem japanische Feind, gegen den sich abgegrenzt wird. Bei Musik, in der diese konformierende Eigenschaft besonders ausgeprägt ist, lassen sich gemeinsame musikalische Kennzeichen feststellen:

Meist hat es eine einfache melodische Gestalt, oft in der Form von Stilkopien, die auf gesicherten Kenntnissen beruht und deshalb leicht eingeübt werden kann. Ferner werden Homophonie und Marschform bevorzugt. Die Verwendung von appellativen Instrumenten wie Fanfaren, Posaunen, schrillen Flöten u. ä. wirkt als massenpsychologisches Stimulans.<sup>215</sup>

Wirkliche politische Inhalte lassen sich aus diesen Merkmalen jedoch noch nicht ableiten, da einfache, homophone Bläsermelodien per se keine politische Botschaft tragen können. Was sie aber können, ist, wie unten beschrieben, Bedeutungen, die durch Liedtext oder Kontext hinzugefügt werden, in sich aufnehmen und sie weitertragen.

Verstärkt wird dieser Effekt oft durch musikalische Elemente, die beim Hörer relativ stabile Assoziationen auslösen.<sup>216</sup> Diese Bedeutungen können auf unterschiedliche Weisen in die Musik gelangen: als rein musikalische Bedeutung, kulturell gewachsener Code oder als cinematischer Code, wenn die Bedeutung von Musik „aus der speziellen Platzierung der Musik innerhalb des filmischen Kontexts“<sup>217</sup> erwächst. Als kulturell gewachsener Code bzw. schon fast rein musikalische Bedeutung können musikalische Parameter gesehen werden, die auch in den von mir untersuchten Filmen eine Rolle spielen. So wird die langsame Melodie von „Yuguang qu“ mit ihren seufzenden Intervallen gemeinhin als melancholisch wahrgenommen<sup>218</sup>, während das rhythmische Marschlied „Dalu ge“ die Zuhörer motiviert und optimistisch stimmt.<sup>219</sup>

Die politische Dimension der Musik selbst kann am besten erfasst werden, wenn man

---

214 Ebd.

215 Gamm, „Ideologie und politisches Lied“, 45.

216 Anselm C. Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, hg. von Michaela Krützen, Kommunikation audiovisuell 42 (Konstanz: UVK-Verlagsges., 2009), 77.

217 Ebd., 78 f.

218 Liang Maochun 梁茂春: *Bainian yinyue zhi sheng* 百年音乐之声 (Der Klang der Musik eines Jahrhunderts), (Zhongguo jingji chubanshe, 2001), 108.

219 Sun Yu 孫瑜: *Dalu zhi ge* 大路之歌 (Lied der großen Straße), hg. v. Shu Qi 舒琪, Li Zhuotao 李焯桃, (Taipei: Yuanliu, 1990), 132 f.

Musik als eine Art von Kommunikation versteht und ein entsprechendes Modell anwendet. Angelehnt an linguistische Kommunikationsmodelle ergeben sich dann vier Dimensionen des Politischen in der Musik: Senderintention, Botschaft, Empfänger und Musikhandlung.<sup>220</sup> Auf jeder dieser Dimensionen kann der Fokus einer analytischen Betrachtung politischer Musik liegen. In dieser Arbeit wird es sich vornehmlich um die ersten beiden handeln.

Christian Jansen gibt einige Beispiele für die Beschaffenheit der Senderintention. Diese könne „unkritisch-affirmativ“ sein, wie im Falle von Propagandamusik, kritisch, wie Avantgardemusik oder die Werke von Liedermachern, oder auch aufklärerisch, um den Rezipienten zum Nachdenken anzuregen und ihn mündiger zu machen. Diese Senderintention kann auf verschiedene Weisen umgesetzt sein: durch „propagandistisches Einhämmern“ oder in Form einer möglichst schwer erkennbaren, versteckten Botschaft.<sup>221</sup> Welcher Fall in den chinesischen Filmliedern der dreißiger Jahre zutrifft, ist, wie gezeigt werden wird, nicht einfach und nicht pauschal zu beantworten. Je nach Liedtyp, Situationszusammenhang, Hintergrundinformationen durch oder über den Sender und vielen weiteren Faktoren kann die Bewertung der Senderintention sehr unterschiedlich ausfallen. Zudem ist diese Dimension in vielen Fällen ohnehin schwer belegbar, weshalb ich mich, soweit möglich, auf die Analyse der Botschaft der Musik bzw. des Liedes verlegen werde.

Aus Sicht der zweiten Dimension bekommt die Musik, die im ersten Fall nur Transportmedium ist, selbst eine politische Botschaft. So entsteht die Möglichkeit der absurden, aber bestimmt nicht seltenen Situation, dass sogar gegen den Willen des Senders eine Botschaft durch die Musik übermittelt wird. „Dies liegt auch daran, dass bei Musik der Ausdruck, die Interpretation durch die Aufführenden eine weit bedeutendere Rolle spielen als bei Sprache“<sup>222</sup>, so Jansen. Obwohl dieses Phänomen bestimmt auch bei Sprache auftritt, da ein Autor keinen Einfluss auf die weitere Nutzung seiner Texte hat, wird es sicherlich verstärkt durch alles, was der bloßen Sprache hinzugefügt wird. In dem von mir untersuchten Fall sind es neben der Musik auch die Bilder des Filmes, die, wie gezeigt wird, auch in Kombination einen weiteren Rahmen für Interpretationen geben.

Im dritten Komplex stehen die Empfänger im Vordergrund. Ob politische Musik oder nicht

---

220 Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, 8 f.

221 Ebd.

222 Ebd., 9.

– allzu häufig geschieht es, dass die Rezeption von Musik nicht mit der Senderintention und Botschaft übereinstimmt. „Rezeption ist nämlich – neueren Kommunikationstheorien zufolge – nie reiner Reflex eines ‚Inputs‘ im Rahmen eines Reiz-Reaktion-Schemas, sondern sie beinhaltet immer eine aktive Hörerleistung, deren Verarbeitung nach eigenen Gesetzen funktioniert.“<sup>223</sup> So geschieht es, dass durch Ironie die ursprüngliche Intention konterkariert werden kann.

Die vierte Ebene, die von Jansen als Musikhandlung bezeichnet wird, beinhaltet die Situation oder Umstände des Musizierens. Es geht zum Beispiel um Szenen, bei denen das Musizieren selbst zum politischen Ereignis wird, wie es u. a. bei Demonstrationen der Fall ist. Der textliche Inhalt der Lieder ist dabei im Prinzip beliebig, wird aber in den meisten Fällen zumindest eine subjektive, meist emotionale Verbindung zur Situation aufweisen.<sup>224</sup> Diese Dimension spielt auch in die Frage nach der Bedeutung des Kontextes hinein und wird dort weiter behandelt (vgl. Kapitel 3.2).

Nur in der Interaktion der verschiedenen Ebenen, also durch Kommunikation, erhält Musik ihre (politische) Aussage und Bedeutung. „Deshalb kann Musik an sich nicht politisch wirken“, stellt auch Jansen fest.<sup>225</sup> Die politische Wirkung oder Funktion kann nur innerhalb eines solchen Kommunikationsmodelles erklärt werden.

In älteren Publikationen finden sich Aussagen zur Omnipräsenz politischer Bedeutungen in Liedern. So sei laut Abraham ausnahmslos in jedem Lied das politische Moment vorhanden. Es „findet sich eine Fülle von Liedern, die um so nachhaltiger politisch wirken können, je eher ihnen der Laie das Attribut „unpolitisch“ beilegen möchte.“<sup>226</sup> Und umso mehr politische Bedeutung steckt Abraham zufolge natürlich in den Liedern, „die in Text und Melodie von vornherein auf direkte politische Wirkung angelegt sind.“<sup>227</sup> Diese Ansichten müssen allerdings in Bezug auf oben beschriebenes Modell relativiert bzw. spezifiziert werden, da das politische Moment nicht absolut in der Musik vorhanden ist, sondern durch den kommunikativen Prozess sowie durch die Umstände ihrer Verwendung wirkt, die stark mit emotionalen Phänomenen in Verbindung stehen.

---

223 Ebd.

224 Ebd.

225 Ebd., 11.

226 Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 86.

227 Ebd., 89.

### 3.2 Wie stark hängt politische Musik von ihrem Kontext ab?

Wie oben erläutert, ist politische Musik als eine Form von Kommunikation zu betrachten und als solche auch von ihrer Kommunikationssituation abhängig. Dieses gilt in mehrfacher Hinsicht: Zum einen wirkt Musik immer in einem bestimmten Kontext. Auch die vorliegend untersuchten Filmlieder wurden genau für ihren und in ihrem Kontext komponiert. Das bedeutet im Umkehrschluss aber auch, dass ihre Bedeutung zum großen Teil an diesem Kontext hängt und bei Herauslösung aus ihm verloren geht bzw. nur durch Erinnerung an den Kontext aufrecht erhalten bleibt.

Zum anderen schafft sich die Musik ihren Kontext gewissermaßen selbst, das heißt, sie wirkt auch deswegen so, wie sie es tut, weil sie es vermag, Individuen zu einer Gemeinschaft zusammenzufassen. Das Besondere daran ist, dass dies auf der emotionalen Ebene stattfindet, so dass alle Menschen gleichermaßen und unabhängig von ihrem Bildungsstatus erreicht werden können:

Das Lied erlaubt, die persönlichen Stimmungen, Sehnsüchte, Neigungen, Sorgen und Befürchtungen an einem objektivierten Sprachgebilde zu messen und Gefühle zu lenken. So entsteht ein wirkmächtiger, didaktisch-gesellschaftlicher Impuls. In diesem Prozeß liegt eine der stärksten sozialen Formationen, namentlich für die Angehörigen der unteren sozialen Schichten, die als Analphabeten keinen Zugang zur geschriebenen Kultur, sondern nur zur mündlich tradierten besitzen.<sup>228</sup>

Diesen Aspekt nutzen natürlich insbesondere jene Leute aus, die größere Menschenmengen für ihre Sache gewinnen möchten. Denn nicht nur für die Mitglieder einer Gemeinschaft bietet er Vorteile, sondern auch für höhergestellte Instanzen, die mit Hilfe anderer Menschen Ziele anstreben. Brendel stellt fest: „Eine Abteilung, die gut singt, arbeitet gut, marschiert gut, ist frisch und lebendig in ihrer ganzen Art“<sup>229</sup> Dieser Umstand wird auch im chinesischen Marschlied „Dalu ge“ deutlich, in dem die Musik vornehmlich dazu dient, die Arbeitenden zu synchronisieren und zu motivieren. In der Darstellung der Filmemacher geschieht dies sogar aus der Unterschicht selbst heraus. Die übergeordnete Instanz, also gewissermaßen der Anführer, dem die Musik dienen soll, ist die Ideologie bzw. patriotische Einstellung des Volkes. Grossbach und Altenmüller bemerken richtig, dass die Synchronizität, die beim Singen während des Marschierens entsteht, das Gruppengefühl

---

228 Gamm, „Ideologie und politisches Lied“, 40.

229 Zit. n. Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 82.

stärkt.<sup>230</sup> Dadurch wird aber auch jedes Individuum zum einen zu großer Leistung gedrillt, zum anderen wird die kritische Reflexion der Tätigkeit verhindert.

„Dass gerade totalitäre Systeme sorgfältig auf eine Gleichschaltung der Musik mit der Staatsideologie achteten, verdeutlicht auch, welche potenziell anarchisch-oppositionelle Kraft die jeweiligen Machthaber der Musik zutrauten“<sup>231</sup>, schreiben Grossbach und Altenmüller weiter. Diese Kraft steckt jedoch nicht in der Musik selbst, sondern eben in ihrer Fähigkeit, Menschen zu vereinen, zu mobilisieren, zu organisieren. Dieselbe Eigenschaft tritt auch im gegenteiligen Kontext auf. So schreibt Kreuz:

Abschließend sei daran erinnert, dass Musik ihre Existenz offenbar recht einfachen menschlichen Unterhaltungsbedürfnissen zu verdanken hat. So ist die Bedeutung der starken Emotionen beim Musikhören gegenüber den sozial verbindenden Elementen im Singen, Tanzen und Musizieren letztlich klar zu relativieren. Es bleibt zu vermuten, dass die Musik dann ihre größte Wirkung hat, wenn sie dazu dient, dass sich Menschen zu friedlichen Gemeinschaften versammeln und in liebevoller Absicht miteinander umgehen.<sup>232</sup>

Diese Aussage ist zwar etwas schwülstig und vielleicht auch nicht ganz korrekt, was die liebevolle Absicht angeht, aber was deutlich wird, ist, dass die Wirkung der Musik vom Kontext des Musizierens und vor allem von Gemeinschaftlichkeit abhängt.

Diese soziale Bindung durch Musik ist deswegen so groß, weil sie die Emotionen anspricht. Dieses Phänomen ist tief im menschlichen Wesen verankert und aufgrund seiner Relevanz Schwerpunkt vieler Untersuchungen. In dieser Arbeit kann der Aspekt aus Platzgründen nicht ausführlich behandelt werden,<sup>233</sup> doch durch viele Erkenntnisse wird untermauert, dass Musizieren „von Beginn der Menschheitsgeschichte an einen wesentlichen Beitrag zur Organisation des Soziallebens geleistet hat“<sup>234</sup>. Faktoren wie Gruppenbindung und Emotionalität waren früher überlebenswichtig, deshalb spricht die Musik auch heute noch das Belohnungszentrum im Gehirn an. Dadurch bringt sie einerseits Freude – trägt aber auch zur Manipulierbarkeit bei!<sup>235</sup>

---

230 Michael Grossbach und Eckart Altenmüller, „Musik und Emotion - zu Wirkung und Wirkort von Musik“, in *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, hg. von Tillmann Bendikowski u. a. (Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003), 17.

231 Ebd., 18.

232 Gunter Kreuz, „Musik und Emotion“, in *Musikpsychologie: das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008), 567.

233 Zu musikpsychologischen Aspekten sei empfohlen: Kreuz, „Musik und Emotion“; Grossbach und Altenmüller, „Musik und Emotion - zu Wirkung und Wirkort von Musik“.

234 Grossbach und Altenmüller, „Musik und Emotion - zu Wirkung und Wirkort von Musik“, 20.

235 Ebd., 21.

### 3.3 Wieso eignen sich Volkslieder besonders gut für politische Zwecke?

Die Tatsache, dass die von mir ausgewählten Filmlieder alle einen mehr oder weniger starken Volksliedcharakter haben, ist kein Zufall. Auch zu anderen Zeiten und in anderen Ländern überwiegt der Anteil von folkloristischem Liedgut in der politischen Musik, oder andersherum, wurden Volkslieder eingesetzt, um politische Botschaften zu verbreiten. Der Begriff *minge* 民歌 wurde in China erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführt und ist verknüpft mit der Einführung der englischen und deutschen Begriffe *folk song* und *Volkslied* und deren Konzepten in China.<sup>236</sup> Dennoch gab es bereits lange zuvor eine Vielzahl an Begriffen, die die Gestalt oder Funktion eines Liedes präzisieren und die immense Vielfalt der Volksliedkultur darstellten.<sup>237</sup> Schon die Menge der Volkslieder in den von mir untersuchten Filmen zeigt ihren hohen Rang als musikalisches Genre in China, das der Kunstmusik gegenübersteht. Die Lieder, die seit den dreißiger Jahren vor allem zu Propagandazwecken vielfach umgedichtet wurden, beziehen ihre Bedeutung aus einer langen Tradition. Wie Pischner beschreibt, gehören Gesang und Instrumentenspiel zu „den typischen Erscheinungen des öffentlichen Lebens auf den Straßen und Plätzen der chinesischen Städte und Dörfer“.<sup>238</sup> Folgende Gleichung besagt, dass ein Volkslied an sich schon ein politisches Lied ist:

Der Begriff *Volkslied* lässt an Inhalte wie Liebesfreud und -leid, Abschied, Tanz und Scherz, Wandern, Handwerk oder Landleben denken, also an schlechthin unpolitische Lebensbereiche. Tatsächlich aber ist Volkslied per definitionem ein politischer Begriff, weil er auf nationalen oder sozialen Kategorien beruht.<sup>239</sup>

---

236 Die Untersuchung von Volksmusik begann bereits in der 4.Mai-Bewegung 1919. Das Volkslied wurde als wahrer Ausdruck des chinesischen Volkes und als Grundlage einer neuen nationalen Kultur gefeiert. Die „folk song campaign“ wird initiiert. Ein weiterer Zweig der Volksliedforschung entspringt der „red Yan'an“-Tradition: In den 1930er und 1940er Jahren wurde von Kulturschaffenden mit der chinesischen Kommunisten Ideologie in der Yan'an Region eine Gesellschaft zur Musikforschung gegründet, die Volkslieder von einheimischen Bauern mit Text und Melodie sammelte, um „neue revolutionäre Lieder“, die zugänglich für die Masse waren, zu schreiben. Vgl. Zheng Su, „Chinese Scholarship and Historical Source Materials: Twentieth Century“, hg. von Robert C. Provine, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music 7 (New York: Garland, 2002), 139 f.

237 „Siji ge“ gehört in die Kategorie der 小调 *xiaodiao*, wörtlich kleine Melodie. Das sind Volksweisen, die in Städten verbreitet sind. In Teehäusern, Bars oder bei Festlichkeiten werden diese Lieder von professionellen und halbprofessionellen Künstlern, losgelöst aus dem Arbeitsleben, gesungen. Die Struktur ist vergleichsweise regelmäßig. Die Melodien wurden mehrfach überarbeitet und sind daher reich verziert, außerdem eingängig, detailreich und ausdrucksvoll, die Form z.B. ist oft dem Text angepasst: „Siji ge“ hat beispielsweise vier Abschnitte, einen für jede Jahreszeit. Vgl. Jianzhong Qiao, „Folk Song in China“, hg. von Robert C. Provine, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music (New York: Garland, 2002), 152 f.

238 Pischner, *Musik in China*, 56.

239 Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 81.

Wenn man den ersten Satz dieses Zitats genauer überdenkt, wird schnell deutlich, dass die angesprochenen Themen ganz und gar nicht unpolitisch sind. Da wären durch Politik beeinflusste Gesellschaftsstrukturen zu nennen, die Liebesfreuden verhindern, Kriegssituationen, die Abschiede bescheren, Tanz und Scherz verhindern, etc. Die Zusammenhänge von Politik und Handwerk bzw. Landleben sind wohl noch direkter. So ist eine Hauptgruppe der Gattung Volkslied in Europa wie in China das Arbeiterlied.

Qiao Jianzhong spaltet die chinesischen Arbeiterlieder wiederum in unterschiedliche Genres auf.<sup>240</sup> Eine Kategorie, die *Haozi* 号子, sind Arbeitslieder, die während gemeinschaftlicher Arbeit gesungen werden. Sie funktionieren nach dem call-and-response-Schema, d. h. eine Gruppe antwortet einem Solosänger. Durch den steten Rhythmus und die klang- und kraftvolle Musik werden die Arbeiter motiviert und ihre Bewegungen synchronisiert. „Dalu ge“ ist ein prototypisches Beispiel für diese Kategorie. Wie Pischner ergänzt, zeigen sich in vielen dieser Lieder zwei Aspekte: „die Verherrlichung der schöpferischen Arbeit des Volkes und sein Haß gegen Knechtschaft und Ausbeutung. Sie alle erzählen von den Mühsalen und Beschwerden der Arbeitenden und protestieren oft gegen Unterjochung und Ungerechtigkeit“<sup>241</sup>.

Wolfgang Steinitz, der über Arbeiterlieder seit den 1950er Jahren im Ostblock schreibt, unterscheidet Arbeiter-Volkslieder und Arbeiterhymnen.<sup>242</sup> Seine Theorie lässt sich auch sehr passend auf die chinesischen Filmlieder anwenden. „Yuguang qu“, mit seiner Fischer-Thematik und der sanften Melodie, lässt sich ohne Weiteres als Arbeiter-Volkslied kategorisieren und „Dalu ge“, der Marsch der Straßenarbeiter, als Arbeiterhymne. Auch stellt Steinitz fünf Gruppen des deutschen Arbeiter-Volksliedes auf, in deren erste sich „Yuguang qu“ perfekt einordnen lässt: Dieses sind „einfache Lieder mit Protest- und Klagecharakter, die sehr genaue Schilderungen der schweren Arbeitsbedingungen geben, ohne jedoch Forderungen zu erheben“<sup>243</sup>.

Volkslied und Politik standen in der Geschichte schon immer in wechselseitigem Zusammenhang. So haben Lieder einerseits Einfluss auf Politik: „Das Lied, in der musikalischen Volkskultur der wichtigste Träger gesellschaftlicher Kritik, politischer

---

240 Qiao, „Folk Song in China“, 150 ff.

241 Pischner, *Musik in China*, 59.

242 Vgl. Wolfgang Steinitz, *Arbeiterlied und Volkslied* (Berlin: Akad.-Verl., 1965), 4.

243 Ebd., 11.

Opposition und des Widerstandes gegenüber der Obrigkeit, der Staatsgewalt, war immer der Bereich, den politische Machtsysteme am stärksten fürchteten und verfolgten.“<sup>244</sup> Auch für China stellt Pischner fest: „Bis in die Gegenwart hinein ist das Volkslied in China die künstlerische Form der Stellungnahme des Volkes zum Zeitgeschehen geblieben“<sup>245</sup>, wobei er als Beispiele den Taiping- und den Boxer-Aufstand heranzieht.

Andererseits wirkt aber auch Politik über und durch Lieder, die im unten beschriebenen Verfahren „durch Auswahl, Dosierung und sparsame Korrektur“<sup>246</sup> vor allem zu Propagandazwecken genutzt werden. In diesem Sinne differenziert Steinitz Kunstlieder, die ‘von oben gegeben’ vom Kollektiv zwar aufgenommen, aber nicht folklorisiert werden und eigentliche Arbeiter-Volkslieder, „die sich in der mündlichen Überlieferung ähnlich wie die echten Volkslieder verhalten.“<sup>247</sup> Es tut sich also die Notwendigkeit auf, den Begriff *Volkslied* bzw. *Folklore* noch einmal klar zu umreißen, um darauf aufbauend das gängige Prinzip der folkloristischen Umgestaltung zu erläutern, das in der politischen Musik von großer Bedeutung ist und auch bei den chinesischen Liedern Verwendung findet.

Steinitz beschreibt die flexible Natur von Folklore wie folgt: „Ein Werk der Folklore existiert nur, wenn es von einer Gemeinschaft angenommen wurde; es existiert von ihm nur das, was diese Gemeinschaft anerkennt und weitergibt. Wenn die Bedürfnisse der Gemeinschaft sich ändern, ändert sich auch ein Volkslied“.<sup>248</sup> Das Kriterium für Folklore ist also nicht individuelle oder kollektive Schöpfung, sondern Tradierung. Werke, die nicht direkt weitergegeben werden, gehen dabei verloren, wenn sie nicht schriftlich oder, wie in meinem Fall, im Film festgehalten werden. „Kollektivität der Folklore besteht also in der Aneignung, schöpferischen Umformung und Tradierung durch die Gemeinschaft“.<sup>249</sup> Zwei weitere wichtige Eigenschaften ergeben sich dadurch für ein folkloristisches Werk: Es steht immer in Abhängigkeit vom Geschmack des Konsumenten und ist immer die aktuelle Variante eines Werkes.<sup>250</sup> Wie aber ebenfalls Steinitz richtig bemerkt, wird das folkloristische Tradierungsprinzip zunehmend zur Randerscheinung, besonders natürlich

---

244 Günther Noll, Hrsg., „Musikalische Volkskultur und die politische Macht - Einführung in das Tagungsthema“, in *Musikalische Volkskultur und die politische Macht* (Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1994), 16.

245 Pischner, *Musik in China*, 61.

246 Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 83.

247 Zit. n. Steinitz, *Arbeiterlied und Volkslied*, 4.

248 Ebd., 8.

249 Ebd., 9.

250 Ebd., 9 f.

durch die technischen Neuerungen.<sup>251</sup> „Aber zahlreiche Erzeugnisse der Folklore, Volkslieder usw. gehören in allen Ländern heute zum klassischen Kulturerbe. Sie leben aber nur in „literarischer“ Form und Tradierung weiter, d. h., sie werden in Liederbüchern gedruckt und in dieser nunmehr festgelegten Form organisiert gelernt und gesungen oder im Radio vorgetragen.“<sup>252</sup> Damit unterscheidet sich Folklore an diesem Punkt, der auch im China der dreißiger Jahre erreicht ist, technisch nicht mehr von der Existenzform neuer Kunst- und Massenlieder. Und natürlich kommt es auch zur Durchmischung von Kunstlied und Folklore, die in verschiedenen Zwischenformen mündet. Es entsteht eine „proletarische Massenpoesie“<sup>253</sup> durch die Verschmelzung von individueller und kollektiver Schöpfung. So wurden beispielsweise in Deutschland Soldatenlieder zu revolutionär-kämpferischen Arbeiterliedern umgewandelt.<sup>254</sup> Ähnliches geschieht in China vor allem in den Kriegsjahren 1937-45 und danach unter der Führung der Kommunisten. Aber auch in meinem Betrachtungszeitraum ist folkloristische Umgestaltung schon ein Thema, allerdings, wie gezeigt werden wird, in Form von individueller Schöpfung.

Diese Form der Umgestaltung, bei der ein neuer Text auf eine bekannte Melodie gedichtet wird, wird oft genutzt, um politische Inhalte zu verbreiten. „Die Musik ist eine willige Dienerin, und auf die Melodie, in der man soeben ein Buhlied gesungen hat, kann man morgen ein Kirchenlied singen.“, schreibt Fridrich Blume 1939 und konkludiert, es habe deshalb „intra ecclesiam et extra – nie eine bessere Propagandamacht gegeben, als die Musik.“<sup>255</sup> Die Voraussetzung ist natürlich, dass das Vorbild gemeinhin bekannt ist.<sup>256</sup> So banal diese Aussage klingt, ist es doch der ausschlaggebende Grund, warum sich Volkslieder so gut für politische Zwecke eignen. „Was auf den Flügeln solcher Melodien das Bewußtsein erreicht, wird auch inhaltlich den Rang der Zeitlosigkeit, der quasi ewigen Wahrheit gewinnen, kritische Prüfung verbietet sich von selbst“.<sup>257</sup> Das Lied dringt mit „seiner Melodie direkt ins Herz, fordert Glauben statt Nachdenken, Hingabe statt Kritik.“<sup>258</sup> Der entscheidende Punkt ist dabei tatsächlich die Bekanntheit, die, wie im nächsten Abschnitt erläutert wird, zu Beliebtheit führt und durch seine Gefälligkeit auf der

---

251 Ebd., 17.

252 Ebd.

253 Zit. n. Ebd., 4.

254 Ebd.

255 Eisel, *Politik und Musik*, 156.

256 Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 88.

257 Ebd., 89.

258 Ebd.

emotionalen Ebene und nicht auf der rationalen ansetzt.

Ein interessantes Phänomen ist, dass die ursprüngliche Bedeutung eines Liedes aber auch bei dem Lied mit neuem Text mitschwingt. „Im Liede verschmelzen Text und Melodie derart, daß beim bloßen Erklängen der Melodie der Text mitgedacht wird.“<sup>259</sup> So fließen über die Melodie auch Momente des ursprünglichen Textes in das neu entstandene Liedgebilde mit ein und tragen so die ursprüngliche Bedeutung weiter.<sup>260</sup> Auf diese Weise können Melodien doch auch über den Text hinaus politisch wirksam werden,<sup>261</sup> indem sie die politische Information speichern und weitertragen, auch wenn der Text nicht mehr vorhanden ist bzw. ein neuer gedichtet wurde. Das ist aber nur möglich, wenn die Musik mit Originaltext beim Volk bekannt ist.

### 3.4 Wie unterstützen Medien das Phänomen politische Musik?

Die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts sind in Europa wie in China eine Zeit großer technischer Entwicklungen, die in besonderer Weise Einfluss auf die Kultur nehmen. „Der größte Teil der Musikrezeption und -produktion findet heute mittels technischer Medien statt“<sup>262</sup>, schreibt Thomas Münch und benennt damit das Ergebnis einer Entwicklung, die schon Ende des 19. Jahrhunderts beginnt. Für China zeigt Steen sehr detailliert die technischen und institutionellen Grundlagen und Entwicklungen der Zeit, in die auch die zu untersuchenden Filme fallen.<sup>263</sup> Schon aus der Tatsache, dass es sich bei „Yuguang qu“, „Siji ge“ und „Dalu ge“ um *Filmlieder* handelt, ergibt sich die Notwendigkeit, die Bedeutung der Medien für politische Musik eingehender zu beleuchten. Da die Entwicklung des chinesischen Filmes bereits in Kapitel 2 dargestellt wurde, folgen an dieser Stelle nur einige allgemeine Erkenntnisse über das Zusammenspiel von Medien und (politischer) Musik.

Bei der Betrachtung eines Mediums, wie z. B. eines Filmes, ist zu berücksichtigen, dass Medien oftmals nicht unabhängig oder abgetrennt voneinander existieren.<sup>264</sup> Schon der Begriff *Filmlied* impliziert die Verbindung zweier Medien. Und so kommt es zunehmend zu einer Medienkonvergenz: Medienprodukte werden im Verbund vermarktet, indem z. B.

---

259 Ebd., 86.

260 Ebd.

261 Ebd.

262 Thomas Münch, „Musik in den Medien“, in *Musikpsychologie: das neue Handbuch* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008), 266.

263 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*.

264 Münch, „Musik in den Medien“, 266.

ein Buch verfilmt wird oder der Soundtrack zu einem Film auf einem Tonträger erscheint.<sup>265</sup>

Die größten Veränderungen, die die technischen Neuerungen für die politische Musik gebracht haben, betreffen die Reproduzierbarkeit im großen Stile und die Übertragbarkeit auf große öffentliche Plätze und über weite Entfernungen.<sup>266</sup> So wurde der Rundfunk schon bald nach seiner Erfindung das „wirkungsvollste und weitestreichende propagandistische Mittel“<sup>267</sup>.

Die Medienforschung teilt sich in verschiedene Forschungsbereiche auf: Kommunikatorstudien untersuchen die Handlungsmotive und -bedingungen der Medienproduzenten, Studien zur Struktur von Medieninhalten sind zumeist verbunden mit der Frage nach deren Wirkung, Rezipientenstudien betrachten den Umgang mit sowie Einfluss der Medien auf Verhalten und Einstellungen der Konsumenten.<sup>268</sup> Wirkungen, Funktionen und Umgehensweisen von und mit Medien werden anhand von Nutzungsdaten untersucht. Auch wenn sich die vorliegende Arbeit hauptsächlich mit den Produzenten und Inhalten beschäftigt, können auch aus den Konsumentenstudien hervorgehende Ergebnisse von Bedeutung sein, da sich alle Felder gegenseitig bedingen und beeinflussen. Die Forschungslage ist allerdings unzureichend, so Münch. Vor allem das Thema Musik in den Medien und Umgang mit Tonträgern sei „randständig und weitgehend unberücksichtigt“.<sup>269</sup> In Übereinstimmung mit dem oben beschriebenen Kommunikationsmodell hat sich auch in der Soziologie und Pädagogik die Aneignungsperspektive durchgesetzt: „Die Auseinandersetzung mit Medien wird demnach als ein aktiver und produktiver Prozess begriffen“<sup>270</sup>, das heißt, der Rezipient nimmt Einfluss auf die Art seines Medienkonsums. Das Medium selbst ist dabei nicht nur neutraler Übermittler bestimmter Inhalte, sondern wird als „wesentlicher, wenn nicht entscheidender Einflussfaktor auf die Medienbotschaft“<sup>271</sup> gesehen. Auch diesen Ansatz führt Steen in Bezug auf Shanghai und die Filmindustrie aus.

Besonders zwei Erkenntnisse zu Musik in den Medien sind für meine Arbeit interessant:

---

265 Ebd.

266 Jansen, „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“, 7.

267 Abraham, „Das politische Moment im unpolitischen Lied“, 86.

268 Münch, „Musik in den Medien“, 267.

269 Ebd., 268.

270 Ebd., 267.

271 Ebd., 268.

Zum einen finden „North & Hargreaves (1997) in ihrer Auswertung amerikanischer Radiostudien, dass wachsende Vertrautheit mit einem Musiktitel zu erhöhter Beliebtheit führen kann.“<sup>272</sup> Dieses Phänomen spielt natürlich eine große Rolle für die Schallplatten-, Radio- und Filmindustrie. Denn wenn durch vermehrtes Senden im Radio ein Titel große Beliebtheit erlangt, wird sich der Tonträger, bzw. im Falle eines Filmliedes der zugehörige Film, besser verkaufen. Zum anderen haben Studien zu Musik im Fernsehen gezeigt, „dass Musik keinen positiven Einfluss auf die Behaltensleistung, jedoch auf die Bewertung des Films hat“<sup>273</sup>. Es ist davon auszugehen, dass gezielt eingesetzte und damit emotional passende Filmmusik die Bewertung der Zuschauer positiv beeinflusst. Gemäß des oben beschriebenen Kommunikationsmodells kann der Zuschauer mittels der Musik in eine bestimmte emotionale Stimmung versetzt werden, wodurch er den Film stärker emotional wahrnehmen wird als ohne Musik. Somit liegt die Investition in gute Filmmusik im Interesse aller: Das Publikum genießt, die Produzenten verdienen. Dazwischen siedeln sich diejenigen an, die ihre Ideologie verbreiten wollen. Wie am Beispiel der „linken“ Filmemacher gezeigt werden soll, müssen sie es beiden Parteien – Publikum und Produzenten – recht machen. Auch Fuchs erwähnt die „Marktförmigkeit des Mediengeschäfts“<sup>274</sup> und die daraus resultierende Tatsache, dass auch oder gerade politische Künstler, die eben diese Medienkanäle nutzen, nicht ohne Eigennutz handeln können, „sich also philanthropische oder politische Ziele stets mit kommerziellem Nutzen paaren (und dadurch an Glaubwürdigkeit verlieren)“<sup>275</sup>. Aber nicht nur der Markt hat einen Einfluss auf die Produkte der Filmindustrie, auch andere Faktoren, wie z. B. Zensur, spielen eine Rolle. Durch die neuen Medien hat sich die Welt der politischen Musik drastisch verändert und ist in dem Maße, wie sie neue Möglichkeiten erhalten hat, mit zahlreichen Einschränkungen konfrontiert.

#### 4. Filmmusik im China der 1930er Jahre

Für die Lieder wie die Filme sind drei Faktoren von Bedeutung. Die gesellschaftlichen Umstände sowie die Bedeutung von Volksliedern wurden bereits in den vorangegangenen

---

272 Ebd., 274.

273 Ebd., 277.

274 Max Fuchs, „Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin : Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst.“, in *Populäre Musik, Politik und mehr ... : ein Forschungsmedley*, hg. von Helmut Rösing, Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22 (Karben: Coda, 1998), 15.

275 Ebd.

Kapiteln erläutert. An dieser Stelle wird die dritte Ebene, die Beziehung zum Westen und damit verbunden der Einfluss der westlichen Musik in den Blick genommen. Außerdem nehme ich eine Einordnung der Lieder in die Musikgeschichte der Zeit vor, indem ich die Musik, aus der sich die Lieder entwickeln bzw. von der sie sich abgrenzen, vorstelle. Vorweg sollen einige filmmusikalische Grundlagen erläutert werden, die zum besseren Verständnis beitragen.

Anselm Kreuzer hat zwei sehr umfassende Monographien zu Filmmusik geschrieben, in denen er die Geschichte, Analyse, Theorie und Praxis behandelt. Zhang hat ein Buch über die Zusammenhänge des Kinos in China herausgegeben, aus dem der Aufsatz von Sue Tuohy: "Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s" für diese Arbeit besonders relevant ist. Daneben gibt es eine Reihe von Aufsätzen über die Musik der dreißiger Jahre in China von Chen Szu-Wei<sup>276</sup>, Yeh Yueh-Yu<sup>277</sup>, Ho Wai-Chung<sup>278</sup>, und den Aufsatz von Ma Ning: „The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s.“<sup>279</sup> Ma untersucht am Beispiel von *Malu tianshi* die Einflüsse von Melodrama auf das linke Filmschaffen und stellt darüber hinaus "extra-diegetic intrusions and explicit social references"<sup>280</sup> fest. Schwierigkeiten bei der Untersuchung von chinesischer Filmmusik der dreißiger Jahre ergeben sich, weil die damaligen Schriften und Filmskripts nicht auf die verwendete Musik eingehen.<sup>281</sup> Da aber viele Filme bereits wissenschaftlich untersucht wurden und viel bekannte Musik verwendet wurde, ist die Frage nach der Art der Musik weitestgehend geklärt. Auf welche Weise sie in den Filmen genutzt wird, soll auch Thema dieses Kapitels sein.

## 4.1 Filmmusik

Die Musik ist in den Filmen der dreißiger Jahre in China, wie schon bemerkt, von besonderer Bedeutung; als „organizing principle“<sup>282</sup> und oft auch zentrales Thema des

---

276 Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“.

277 Yeh, „Historiography and Sinification“.

278 Ho, „Social change and nationalism in China's popular songs“.

279 Ning Ma, „The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s“, in *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*, von Harry H. Kuoshu (Southern Illinois: UP, o. J.), 97–109.

280 Ebd., 101 f.

281 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 202.

282 Ebd., 203.

Films. So wie die Melodie bei *Yuguang qu* sogar im Filmtitel steckt, kommen auch in jedem Film mehrere Lieder vor, die die wesentlichen Aussagen des Filmes tragen. Auch vor dem Tonfilm war Musik, live oder von Schallplatte, ein wichtiger Bestandteil der Filmvorführungen<sup>283</sup> und wurde schon in den zwanziger Jahren entsprechend der Stimmung zur Unterstützung der Emotionen eingesetzt. Seit Beginn der Filmgeschichte war die Musik prägend: „Shanghai audiences learned to read and feel the music – consciously or not.“<sup>284</sup>

Wie schon festgestellt, sind die von mir ausgewählten Filme in dem Sinne Tonfilme, als dass ihre Tonspur fest mit der Bildspur verknüpft ist und damit auch zeitlich synchronisiert ist. Damit hängt auch der spezifische Einsatz von Musik als Filmmusik zusammen, die Kreuzer wie folgt definiert:

Filmmusik ist die Musik, die mit der Absicht im Film eingesetzt wird, die Gesamtintention des Films zu unterstützen und zum Erleben des Films beizutragen. Sie ist auf dem Filmstreifen in kodierter Form manifestiert, erklingt bei der Filmvorführung und besteht in Form einer Vorstellung beim Produzenten. Unerheblich ist, ob die Musik ursprünglich für den Film komponiert wurde. Auch Musik, die vom Produzenten für den Film aus bestehendem Repertoire ausgewählt wurde, ist in diesem Sinne Filmmusik.<sup>285</sup>

Ein technischer Aspekt der spezifischen Filmmusik, die Synchronisierung, wird deutlich an der Behandlung des „Ave Maria“ von Franz Schubert in *Yuguang qu*. Zur Synchronisierung bei speziell komponierter Filmmusik schreiben Adorno und Eisler in ihrem malerischen Stil:

Der Synchronisierung wegen muß der Komponist fähig sein, labil zu schreiben, also derart, daß gelegentlich sogar ganze Takte oder Phrasen wegfallen, hinzugefügt oder wiederholt werden können; muß an Fermaten und an die Möglichkeit von Rubati denken, kurz er muß ein gewisses Maß von <Unverbindlichkeit> beherrschen – das Gegenteil des schlechten, zufällig unverbindlichen Komponierens –, um vollendetes Synchronisieren und zugleich lebendigen Vortrag zu erlauben.<sup>286</sup>

Da die chinesischen Filme bekannte Musik verwenden, im Fall von *Yuguang qu* das „Ave

---

283 Andreas Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China’s Popular Music: Zhou Xuan — When Will the Gentleman Come Back Again“, *CHIME Journal* Nr. 14–15 (2000): 129. Zu Stummfilmzeiten wurden die Lieder parallel auf einem Grammophon abgespielt.

284 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 203.

285 Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, 18.

286 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 96.

Maria“, fällt es zumindest dem Zuschauer von heute unangenehm auf, dass das Stück in ungewohnter Weise erklingt, mit Auslassungen und Sprüngen, damit es mit den Bildern des Films synchron läuft und gleichzeitig endet. Kreuzer schreibt zwar über einen anderen Film, trifft aber den Punkt genau: „In der Anpassung der Stücke an die Bildtempi durch Auslassungen und Einfügungen kann bereits eine Art von Underscoring erahnt werden.“<sup>287</sup> Bei dieser filmmusikalischen Kompositionstechnik wird die Handlung naturalistisch durch Musik untermalt,<sup>288</sup> d. h. die Musik geht durchgehend auf Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellte Gefühle synchron und paraphrasierend ein. Eine extreme Form des Underscoring ist das Mickey-Mousing,<sup>289</sup> das an den Beispielen *Dalu* und *Malu tianshi* unten dargestellt wird (vgl. Kapitel 4.2).

Tuohy bemerkt zur Musik in den dreißiger Jahren, dass es nicht wichtig sei, welche Musik benutzt wird, sondern wie sie benutzt wird.<sup>290</sup> Damit spielt sie auf Techniken an, mit denen die Musik die Strukturen der Bilder unterstützt, Kontinuität auch über den Szenenwechsel hinaus gewährt, Gleichzeitigkeiten herausstellt oder Rückblicke und Zeitsprünge kennzeichnet.<sup>291</sup> Darüber hinaus verbindet die Musik sogar die Filmszenen mit der Realität, also den gesellschaftlichen und historischen Gegebenheiten, sowie den ideologischen Konzepten, die unter den Filmemachern in Shanghai diskutiert wurden.<sup>292</sup> Die Verknüpfung mit der Realität wird häufig durch Gleichzeitigkeit oder Wechsel von Background- und Sourcemusic erzeugt,<sup>293</sup> etwa wenn die Sänger eines Liedes von off-screen-Instrumenten begleitet werden.

Eine weitere filmmusikalische Technik ist die Verwendung von Klischees. In Amerika entwickeln sich zum Beispiel Blechbläserfanfaren als Markenzeichen der Filmproduzenten und auch Liebes-Themen und Spannungsmittel wie Streichertremoli,<sup>294</sup> die auch in chinesischen Filmen übernommen werden. Wie Kreuzer, aber auch schon Adorno und Eisler festgestellt haben, sind diese einerseits nötig, um den Erfahrungsschatz des

---

287 Ebd., 39.

288 Ebd., 67.

289 Ebd., 39. Der Begriff „Mickey-Mousing“ wurde von Produzent David O. Selznick in Bezug auf Max Steiners Kompositionstechnik für den Film *King Kong* geprägt, weil er sich an Disney-Cartoons erinnert fühlte. Bild und Musik werden hier perfekt synchronisiert und jede Bewegung wird von einer musikalischen Bewegung begleitet. Vgl. Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 60 f.

290 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 212.

291 Ebd., 212–215.

292 Ebd., 215.

293 Ebd. Zu Hintergrund- und Quellenmusik vgl. Kapitel 4.2.

294 Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 67.

Rezipienten zu mobilisieren, da der Reizeffekt von analogen Stellen vertraut ist. Andererseits führt eine übermäßige Nutzung aber zum Abschleifen des Effekts.<sup>295</sup>

Eine Unterart der Klischees betrifft die Verwendung von sogenannter „stock music“: „Zu den übelsten Angewohnheiten rechnet die unermüdliche Anwendung einer kleinen Anzahl abgestempelter Musikstücke, die durch ihre wirklichen oder traditionellen Titel mit den Situationen zusammengebracht werden, die sie im Film begleiten.“<sup>296</sup> In dieser Art wird das „Ave Maria“ in vielen traurigen, unglücklichen und dramatischen Szenen verwendet, nicht nur in *Yuguang qu*,<sup>297</sup> und ist stets mit Weinen verknüpft. Adorno und Eisler konstatieren: „Die Verwendung von Titelwarenzeichen ist ein barbarischer Unfug, wenn auch zugegeben werden muß, daß das Vertrauen auf die ewige Bildkraft von Brautchor und Trauermarsch gegenüber den ad hoc angefertigten Originalpartituren manchmal etwas Versöhnliches hat.“<sup>298</sup> Das sehen wohl Filmproduzenten wie Zuschauer ähnlich, denn dieses Verfahren wird sicherlich häufig genutzt, auch in China.

Bei ausländischer Musik ist es schwieriger, die Musik nach ihrer programmatischen Natur auszuwählen. Und auch auf Rezipientenseite wäre das Verständnis nicht vorhanden. Hier gilt laut Tuohy eher ein „cultural code“.<sup>299</sup> Und dennoch schreibt sie: „It is a truism that meaning is inherent in the musical sounds per se. The films provided the context for transforming the emotional representations of music.“ So markiert in *Yuguang qu* das „Ave Maria“ emotionale Szenen, die von Unglück geprägt sind, wie den Tod des Vaters und der Mutter, ebenso wie es auch in anderen Filmen der Zeit Todes- und Abschiedsszenen untermalt. „Musical meanings, learned through sonic associations with visual images or through previous contexts of performance and discussion, were used to represent and stimulate emotions.“<sup>300</sup> Wahrscheinlich ist beides der Fall: Die Musik ist von sich aus traurig, d.h. sie trägt Merkmale, die zu trauriger Stimmung passen. Wenn sie dann mit traurigen Szenen verknüpft wird, seien es die Bilder selbst oder die Emotionen, die sich beim Mitfühlen der Schicksale ergeben, wird die Musik mit Trauer oder in anderen Fällen einer anderen Emotion belegt. Beim nächsten Hören schwingt diese dann mit, und die

---

295 Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 22; Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, 18 f.

296 Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 21.

297 Das *Ave Maria* von Franz Schubert wird auch in *Taoli jie* (桃李劫, wörtl.: Der Raub von Pfirsich und Pflaume, auch bekannt als *Das Schicksal der Hochschulabsolventen*, 1934) und *Chuanjia nü* (船家女, *Die Tochter des Fährmanns*, 1935) verwendet. Vgl. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 432.

298 Adorno und Eisler, *Komposition für den Film*, 22.

299 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 217.

300 Ebd.

Emotionen entstehen unbewusst oder es werden sogar Erinnerungen an die Ursprungsszene wach.

Dieses Phänomen wird besonders deutlich an der schon beschriebenen musikalischen Intertextualität in den Filmen der dreißiger Jahre. Viele verschiedene Filme nutzen gleiche Musik oder Genres, die sich so innerhalb, zwischen und außerhalb der Filme bewegen können. Durch die Anwendung in chinesischen Kontexten kommt es oft zu einer Rekontextualisierung<sup>301</sup>, etwa, wenn ein Lied mit dem Text eines katholischen Gebetes zum Inbegriff der harten Lebensumstände chinesischer Fischer wird. So nimmt die Musik durch intertextuelle Assoziationen zunehmend Bedeutung auf, die durch die Kommentierung sowohl im Film als auch in der „film community“ weiter verändert wird. Tuohy fasst zusammen: „The film music created a framed context in which to transform images from other social contexts and to put forth new meanings.“<sup>302</sup>

Ebenso wie die Musik bewegen sich auch die Komponisten flexibel in den unterschiedlichsten Kontexten: Sie komponieren Musik für Theater, arbeiten in Plattenfirmen und Filmstudios, schreiben Artikel in Zeitungen und Zeitschriften und nehmen an sozialen Bewegungen teil. Auch hierdurch wird die intertextuelle Flexibilität der Musik unterstützt.<sup>303</sup>

Abschließend soll ein kurzer Blick auf die institutionelle Seite der Filmmusik geworfen werden. In Amerika wie auch in China begriff die Filmindustrie sehr bald die Bedeutung geeigneter Musik für den Film, z. B. durch Einbindung von Liedern oder eine durchgehende Orchesterbegleitung.<sup>304</sup> So richteten die großen Filmstudios die „Music Departments“ (musikalische Abteilungen) ein, in denen die Komponisten, wie auch Nie Er und Xian Xinghai ( 冼星海, 1905-1945), zusammen arbeiteten. Da die Gruppe der Filmmusikschaffenden in Shanghai eine sehr kleine war, waren die persönlichen Beziehungen eng und freundschaftlich. Wie im historischen Überblick angeklungen ist, ging auch der Weg in die Filmstudios über diese Beziehungen, und so ist es im Nachhinein schwer zu sagen, ob sie eingestellt wurden, weil sie gute Komponisten, gute Revolutionäre oder beides waren.<sup>305</sup>

---

301 Ebd., 208.

302 Ebd., 203 f.

303 Ebd., 210.

304 Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 65.

305 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 211.

## 4.2 Funktion der Hintergrundmusik

In den linken Filmen der dreißiger Jahre können im Wesentlichen zwei Arten von Musik ausgemacht werden: Westliche Klassik und traditionelle chinesische Musik. Hinzu kommen einige Stücke, die dazwischen stehen, z. B. Marschmusik in chinesischem oder westlichem Stil oder jazzige Musik. Nach ihrer Funktion im Film lässt sich die Musik nach Tuohy in zwei Sparten einteilen: Background music (Hintergrundmusik) und Source music (Quellenmusik), die in der Filmhandlung vorkommt und von den Charakteren erzeugt oder zumindest hörbar für sie ist.<sup>306</sup>

Die Background music, also Melodien oder Lieder, die nicht der Handlung entspringen und von den Charakteren nicht gehört werden, stammt in ihrer Art aus Stummfilmzeiten.<sup>307</sup> Sie besteht hauptsächlich aus bekannten Stücken der europäischen klassischen und romantischen Symphonien, Singspielen des späten 19. Jahrhunderts, Opernouvertüren und Walzern. Tuohy führt darüber hinaus Märsche und symphonische Stücke der zeitgenössischen chinesischen Kunstmusik an.<sup>308</sup> In *Malu tianshi* werden für die Hintergrundmusik Teile aus symphonischen Werken von Sibelius, Tschaikowsky und Berlioz verwendet.<sup>309</sup>

Wie oben beschrieben, wird Background music oft zur direkten Untermalung der Handlung genutzt, durch Underscoring. In seiner Autobiographie beschreibt Sun Yu, wie komische Filmelemente im Film *Dalu* durch verschiedene Instrumente illustriert werden. Ein Beispiel dafür sind die Handbewegungen in einem Spiel der jungen Straßenarbeiter, wie auf den Kopf hauen, die Wange hinabstreichen oder das Kinn nach oben drücken. Jede dieser Aktionen wird mit einem eigenen Klang unterlegt, was einen komischen Effekt hat.<sup>310</sup> Solche ursprünglich in Stummfilmen angewandten „silent gags“ überträgt Yuan Muzhi auch in *Malu tianshi*, und He Lüting (贺绿汀, 1903-1999)<sup>311</sup> untermalt sie mit entsprechenden Geräuscheffekten in der Musik. Überwiegend Perkussionsinstrumente begleiten Bewegungen und Geschehnisse wie Türknallen und erzeugen dadurch auch hier

---

306 Ebd., 207.

307 Yeh, „Historiography and Sinification“, 85.

308 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 208.

309 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 95.

310 Sun Yu 孫瑜, *Dalu zhi ge*, 140.

311 He Lüting wurde 1903 als Bauernsohn geboren. 1949 wurde er als mittlerweile bekannter Komponist zum Direktor des Shanghai Konservatorium ernannt, dessen Hauptkonzertsaal heute noch seinen Namen trägt.

eine Übertreibung der Bewegung und lustige Effekte.<sup>312</sup>

Allerdings empfanden viele Schöpfer von Filmmusik die Hintergrundmusik aus dem Off als unpassend. Deshalb fühlten sie sich genötigt, durch Aufzeigen teils sinnloser Musikquellen die Präsenz von Musik zu rechtfertigen.<sup>313</sup> Auch am Beispiel China zeigt sich an diesem Punkt eine weitere Verbindung von Film und Radio bzw. Grammophon, denn diese Medien bieten eine gute Möglichkeit, Lieder in Form von Source music in den Film einzubinden.<sup>314</sup>

Die Source music in chinesischen Filmen besteht zwar auch aus amerikanischer Big Band-Musik und Tanzmusik der zwanziger Jahre, aber vor allem aus traditioneller chinesischer Musik aus Opern und populärer Vokalmusik.<sup>315</sup> Nach Yeh stellt die Popularität westlicher Musik sogar ein Problem für manche chinesische Künstler dar, die Chinas nationale Charakteristika betonen wollen und dafür die Source music nutzen.<sup>316</sup> An bedeutendster Stelle stehen dabei die Lieder, die speziell für den Film als Titellied oder Zwischengesang komponiert wurden. Manchmal wird auch Source music mit Background music verknüpft, indem die singenden Schauspieler von unsichtbaren „Off-screen“-Instrumenten begleitet werden.<sup>317</sup>

Die Verwendung von westlicher Musik in chinesischen Filmen erscheint zunächst nicht sehr organisch, und tatsächlich bemerken zahlreiche Autoren diese Inkongruenz.<sup>318</sup> Allerdings spiegeln die Filme nur die gängige Musik der Zeit, zu der auch die westliche Klassik gehört.<sup>319</sup> Daher war es für die Filmemacher einerseits bequem, leicht erhältliche Musik zu verwenden, und ebenso vorteilhaft aus kommerzieller Sicht, beliebte Musik einzusetzen.<sup>320</sup> In den Ohren eines Shanghaier Filmzuschauers der dreißiger Jahre klingt die Musik zudem nicht unpassend, sondern ist konsistent mit dem zeitgenössischen Klang des städtischen Lebens. Leo Ou-fan Lee beschreibt die Musik in den Kabarets und Clubs

---

312 Yeh, „Historiography and Sinification“, 90.

313 Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 62.

314 Ebd.

315 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 208.

316 Yeh, „Historiography and Sinification“, 85.

317 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 208 f.

318 Ma Ning nutzt Worte wie „mismatches“, „incongruity“ und „contradictory“ wenn er über *Malu tianshi* schreibt: Ma, „The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s“, 100; Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“.

319 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 424.

320 Yeh, „Historiography and Sinification“, 85.

als sehr gemischt:

American, Filipino, Russian, Indian and other Oriental bands playing American jazz, ballroom dance music or Chinese popular songs in different venues. There were the theme songs of Chinese films and the songs played during the intermission which not only captivated the audiences in the cinema but also often took the whole of Shanghai by storm and were sung in nightclubs and broadcast over the airwaves.<sup>321</sup>

#### 4.3 Beziehung zum Westen und Entwicklung der Musik

Die ersten musikalischen Einflüsse aus dem Ausland erreichten China schon in der Tang-Zeit.<sup>322</sup> Die fremden Instrumente und die erweiterten Spieltechniken wurden jedoch schnell assimiliert, so dass auch die später durch Einfluss des Jazz etc. entstehenden Hybridformen stets als chinesische Musik aufgefasst werden.<sup>323</sup> Zudem spielt Nationalismus, geprägt durch interne und externe Ereignisse<sup>324</sup>, in China zu allen Zeiten eine Rolle: Patriotismus in den zehner und zwanziger Jahren, „national salvation“ in den dreißiger und vierziger Jahren, „national reconstruction“ in den fünfziger und sechziger Jahren und „rejuvenating China“ in den achtziger und neunziger Jahren.<sup>325</sup> Mit diesen Themen war auch die Musik beschäftigt, sowohl in theoretischen Diskursen als auch in der praktischen Umsetzung. Dabei wurde schon immer umgesetzt, was Mao später als Slogan festsetzte: „*Gu wei jin yong, yang wei zhong yong*“ (古为今用, 洋为中用. „To make the past serve the present and foreign culture serve China.“<sup>326</sup>)

Dieses Verfahren ist auch in der musikalischen Praxis in China Anfang des 20. Jahrhundert

---

321 Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“, 109.

322 Fritz Kornfeld, *Die tonale Struktur chinesischer Musik*, St.-Gabrieler Studien ; 16 ; Sankt Gabrierler Studien 16 (Mödling b. Wien: St.-Gabriel-Verl., 1955), 9. Auch Mittler beschreibt, dass während der gesamten chinesischen Geschichte Einflüsse aus unterschiedlichsten Kulturen aufgenommen und assimiliert wurden. So wurde auch die Erhu, ein „traditionell chinesisches Instrument“, im dreizehnten Jahrhundert nach China gebracht, wahrscheinlich von nordwestlichen Nomaden. Vgl. Mittler, *Dangerous tunes*, 274.

323 Mittler, *Dangerous tunes*, 18. Mittler bemerkt außerdem, dass zwischen chinesischer und westlicher Musik ohnehin gewisse Ähnlichkeiten vorhanden sind: In beiden Kulturkreisen wird die Oktave in zwölf Halbtöne unterteilt und die wohltemperierte Stimmung hat sich in chinesischer und westlicher Musik durchgesetzt. Auch die Tatsache, dass gewisse Rituale zum Musizieren gehören, beweist die Ähnlichkeit, wenn diese Rituale auch sehr unterschiedlich sind. Vgl. Ebd., 273.

324 Ho, „Social change and nationalism in China’s popular songs“, 436. Als interne Ereignisse zählt Ho die Errichtung der Republik China 1911, die Gründung der Volksrepublik 1949 und den Tiananmen-Vorfall 1989. Externe Ereignisse sind der Sino-Britischer Opium-Krieg 1842, die Sino-Japanischen Kriege 1894/95 und 1937-45.

325 Su, „Chinese Scholarship and Historical Source Materials: Twentieth Century“, 136.

326 Zit. n. Mittler, *Dangerous tunes*, 271. Diesen Slogan formulierte Mao 1956 im Rahmen der Hundert-Blumen-Bewegung.

sichtbar. Die sogenannten *xuetang yuege* (学堂乐歌, „Schullieder“) markieren den Beginn der neuen musikalischen Epoche: Im Ausland studierende Chinesen synthetisierten westliche, hauptsächlich europäische und japanische Lieder mit chinesischen Märschen,<sup>327</sup> wobei sie oft die westlichen Melodien nur mit chinesischem Text unterlegten und kaum eine Melodie selbst schrieben. Instrumentalmusik wurde in dieser Zeit wenig komponiert.<sup>328</sup> Li Jinhui (黎锦晖, 1891-1967) ist wohl der bekannteste Vertreter der zwanziger Jahre, der Jazz mit chinesischen pentatonischen Melodien verknüpfte. Bald musste er aus finanziellen Gründen aber romantische Populärmusik schreiben. Im Kontext dieser Arbeit bildet er die Antithese, denn viele linke Musiker der dreißiger Jahre grenzen sich entschieden von seiner Musik ab. Sowohl die Kommunisten als auch die GMD beginnen in dieser Zeit, Lieder für ihre politischen oder revolutionären Zwecke zu nutzen<sup>329</sup>, und beide, Linke wie Nationalisten, kritisieren die Liebeslieder Li Jinhuis gleichermaßen als „decadent sounds“ und „yellow music“<sup>330</sup>, eine hitzige Debatte, die in den dreißiger Jahren in Zeitschriften ausgetragen wird.<sup>331</sup> Nie Er, einst Schüler Li Jinhuis, beschimpft dessen Lieder als „weichen Tofu“, und verlangt die Komposition von „musical knives needed for the national struggle.“<sup>332</sup> Damit meint er die neue populäre Musik, die die Volksmassen stimulieren und inspirieren soll. Chen formuliert:

Nie Er tried to speak out on behalf of the masses in choral works based on didactical songs, inspired by Soviet style mass music and military marches with lyrics dealing with themes derived from his first-hand experience of the lives of workers, farmers, exploited children and soldiers on the anti-Japan front.<sup>333</sup>

Musikalisch heben sich die Massenlieder nur durch ihre Einfachheit hervor. „Most are in major keys, they are written with a limited vocal range, and there is no modulation within

327 Ho, „Social change and nationalism in China’s popular songs“, 439.

328 Die Unruhe durch ausländische Invasionen und Bürgerkriege machten es den Komponisten schwer, sich an aufwändigen Instrumentalwerken zu versuchen, und vermutlich hatte auch das Publikum dafür keinen Kopf. Sowohl Kommunisten als auch Nationalisten benutzten stattdessen Vokalmusik zum Zwecke der Propaganda und Mobilisierung. (Hing-Yan Chan, „Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works“, hg. von Robert C Provine, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music (New York: Garland, 2002), 345.) Dieser Zustand ändert sich mit dem Einfluss der aus Japan, Amerika und Europa zurückkehrenden Studenten westlicher Musik. Es werden Musikgesellschaften gegründet, erste Musikzeitschriften, Bücher und Partituren werden veröffentlicht. Vgl. Mittler, *Dangerous tunes*, 23 f.

329 Ho, „Social change and nationalism in China’s popular songs“, 439.

330 Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“, 111.

331 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 211.

332 Ebd., 212.

333 Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“, 111.

the songs. The tunes are repeated strophically for different verses. Those written in the 1930s typically had marchlike rhythms.“<sup>334</sup> Auch die Begleitung ist, wenn überhaupt vorhanden, in einfachen Akkorden oder Melodieverdopplung mit Klavier oder Akkordeon gespielt.<sup>335</sup> Aber diese Lieder erlangen so große Berühmtheit, dass ihre wichtigsten Komponisten, Nie Er und Xian Xinghai, in der Geschichtsschreibung als die zwei großen Komponisten des 20. Jahrhunderts ausgewiesen werden.<sup>336</sup>

Die chinesischen Komponisten der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts, die ihre Musikausbildung fast ausnahmslos in Europa, Amerika oder Japan erhalten haben, bringen viele westliche Einflüsse, wie Dur/Moll-Tonalitäten und Funktionsharmonik, in die chinesische Musik.<sup>337</sup> Vor allem in den dreißiger und vierziger Jahren werden pentatonische Melodien, vorwiegend aus der volkstümlichen Musik, mit westlichen Harmonien hinterlegt.<sup>338</sup> Institutionen, zum Teil unter ausländischer Schirmherrschaft, wurden gegründet, um „Neue Musik“ zu schaffen, die mit Ideologie verknüpft war, progressiv und modern, mit tonalen Harmonien.<sup>339</sup> Gleichzeitig wurden Filmmusik-Komponisten beeinflusst von der Volkslied-Bewegung, die aus der 4. Mai-Periode entsprang. Auch He Lüting, der ab 1935 die musikalische Abteilung der Mingxing-Filmgesellschaft leitet, betont die Bedeutung traditioneller chinesischer Musik für die Komposition moderner Musik.<sup>340</sup> Wie Tuohy darstellt, war die musikalische Situation alles andere als einfach: Chinesische und ausländische Musik wurden gleichermaßen gepriesen und verdammt, die neue chinesische Musik sollte in der Tradition verankert sein, aber auch eine moderne Musik für Chinas Zukunft sein.<sup>341</sup> In dieser Art diskutierten Komponisten, Intellektuelle und Politiker über eine neue nationale Kultur, die sie formen wollten. Ähnlich wie im eng damit zusammenhängenden kritischen Diskurs über die Filmkunst herrschten viele Meinungsverschiedenheiten über den richtigen Pfad der chinesischen Musik:

---

334 Richard Curt Kraus, *Pianos and Politics in China : Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music* (Oxford University Press, 1989), 49.

335 Ebd.

336 Chan, „Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works“, 346.

337 Jimin Zhou, „Syncretic Traditions and Western Idioms: Trends and Ideology in Chinese Art Music“, hg. von Robert C Provine, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music (New York: Garland, 2002), 339.

338 Ebd.

339 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 206. So wurde z. B. das Shanghai Conservatory 1927 nach deutschem Model gegründet.

340 Yeh, „Historiography and Sinification“, 88.

341 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 206.

Westernization, reformulation of Chinese music, the Chinese folksong movement, public school music, composed songs, and the musical synthesis of Chinese and foreign styles were all among the possible paths discussed, as were „national“ styles based on reformulated local and regional music which went beyond its locale.<sup>342</sup>

Dieser in der Musikwelt herrschende Synkretismus spiegelt sich auch in den Filmliedern wider, in die alle vorab genannten Stile mit einfließen. Tuohy nennt einige formale Eigenschaften: „They were short, self-contained pieces and were usually strophic, with two to four verses, sung in national dialect and repeated to the same melody and a refrain.“<sup>343</sup> Durch diese einfache und kurze Struktur lassen sich die Lieder leicht aus ihrem Zusammenhang lösen und werden vielfach rekontextualisiert.<sup>344</sup>

Für das damalige Publikum waren diese hybriden Gattungen, sowohl die populären Lieder als auch die linken Massenlieder, einerseits neu „because of the unprecedented pleasure they afforded“ und andererseits umstritten „for their close relation with (‘sing-song girls’) and with political issues such as national identity, anti-feudalism and anti-imperialism.“<sup>345</sup> In ihrer Art, wie sie die realen Klänge widerspiegeln, arbeiten sie den Bemühungen der Filmemacher zu, die Realismus in ihren Filmen verwirklichen wollen.<sup>346</sup>

Herausgestellt sei noch, dass die Trennung zwischen Liedern, die komponiert wurden für Kunst, Unterhaltung und kommerzielle Zwecke und denen für patriotische Zwecke nicht mehr ganz klar ist, wenn sie das überhaupt je so stark war, wie es die Revolutionäre gerne gehabt hätten. Denn die Lieder Nie Ers waren finanziell schon damals äußerst erfolgreich.<sup>347</sup>

## 5. Analyse

Nach Darlegung der Grundlagen zur politischen Musik und der historischen und filmischen Zusammenhänge der Zeit sollen nun die Primärquellen in den Fokus rücken. Im

---

342 Ebd., 212. Schon die 4. Mai-Intellektuellen beschäftigten sich mit diesem Aspekt der Musik. Auch hier waren die Meinungen geteilt, ob traditionelle Musik abgeschafft werden sollte, weil sie ein Produkt der alten Gesellschaft ist und neue National-Musik geschaffen werden sollte oder ob die traditionelle Musik reformiert werden müsse. Vgl. Isabell K. F. Wong, „Nationalism, Westernization, and Modernization“, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music (New York: Garland, 2002), 380.

343 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 209.

344 Ebd.

345 Chen, „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“, 110.

346 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 208.

347 Ebd., 212.

Sinne Tuohys, die untersucht, wie die Filmmacher Musik benutzen, um die Zuschauer in die Probleme und Möglichkeiten von Shanghai und der ganzen Nation einzubeziehen, werde ich die Lieder textlich und musikalisch analysieren, um herauszufinden, warum sie so wirken, wie sie es tun und woran die Intention der Autoren und Komponisten zu erkennen ist, bzw. wie sie in obigem Sinne umgesetzt ist. Die Funktion der Hintergrundmusik wurde schon im Abschnitt über Filmmusik behandelt, deshalb sollen hier nur die drei ausgewählten Lieder untersucht werden.

Kreuzer benennt vier Ausrichtungen der Analyse von Filmmusik: historisch, hermeneutisch, theoretisch und empirisch-experimentell.<sup>348</sup> Bei historischen Betrachtungen werden ausgewählte Filme in den Kontext eines rekonstruierten Zeitgeschehens gestellt. Dieser Ansatz ist in hohem Maße subjektiv, zum einen, weil nur eine Auswahl dargestellt wird, zum anderen wird der historische Prozess zersplittert, um Wesentliches herauszustellen. In der hermeneutischen Ausrichtung werden Strukturen von Filmen gedeutet und unterschiedliche Werke verglichen. Autoren theoretischer Studien betrachten nicht einzelne Filme, sondern formulieren systematische Aspekte und Modelle der Einbindungs- und Wirkungsmöglichkeit von Filmmusik, deren Gültigkeit zwar nicht festgestellt werden kann, aber der Nutzen entscheidend ist. Der empirisch-experimentelle Bereich umfasst die methodische Überprüfung theoretischer Annahmen durch Induktion, Analogie, gezielte Beobachtung und Versuche. Aber auch dieser Bereich ist nicht völlig objektiv.<sup>349</sup>

Natürlich greifen die unterschiedlichen Perspektiven ineinander, etwa wenn Hermeneutik Bestandteil historischer Betrachtungen ist, oder wenn theoretische Anschauungen durch methodische Erhebungen belegt werden. Auch in meiner Arbeit kommen verschiedene Ansätze gemischt vor: Die historische Perspektive ist zentral, wird aber unterstützt durch theoretische Anschauungen, in die wiederum Erkenntnisse aus dem empirisch-experimentellen Bereich einfließen.

Da es sich bei den Filmliedern um Inhalte von Massenmedien handelt, sei hier an einige Grundsätze der Massenkommunikationsforschung nach Drechsler erinnert. Erstens liefern Massenmedien nur Ausschnitte der „Wirklichkeit“, denn der Kommunikator – in meinem Fall alle, die an der Herstellung des Filmes arbeiten – trifft eine Auswahl, um das Publikum

---

348 Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, 35.

349 Ebd., 37.

zu unterhalten, zu belehren und zu informieren, deren Meinung zu beeinflussen und Handlungen zu motivieren.<sup>350</sup>

Zweitens ist die Wahrnehmung auf Rezipientenseite mittelbar, das heißt, das Kommunikationsmittel Film wirkt nicht direkt, sondern durch vermittelnde Faktoren wie z. B. Gruppenzugehörigkeit, und (unbewusste) Selektion. Die Musik ist ein wichtiges Mittel, um die Wahrnehmung zu lenken und zu manipulieren<sup>351</sup>, weshalb sie von den Filmmachern bewusst eingesetzt wird, um ihre Botschaft zu vermitteln.

Drittens ist der Zuschauer kein leeres Gefäß, sondern bereits mit Vorlieben, Einstellungen und Werten ausgestattet,<sup>352</sup> die die Filmemacher berücksichtigen müssen, damit sie verstanden werden, und weil sich ihre Botschaft nur verbreitet, wenn die Filme auch beliebt werden.

## 5.1 Grundlagen chinesischer Musiktheorie

Da die beiden Lieder „Yuguang qu“ und „Siji ge“ stilistisch in der Tradition alter chinesischer Musik stehen, sollen hier einige theoretische Grundlagen erläutert werden, die für die Analyse wichtig sind. Die lange Zeit in China vorherrschende Musiktheorie wurde in der Han-Zeit (206 v. Chr.-220 n. Chr.) geprägt.<sup>353</sup> Hier entstanden die Begriffe für Töne, Skalen, Temperatur, Melodie, Metrum und Rhythmus, die für die traditionelle chinesische Musik charakteristisch sind. Die fünf Töne 宫 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*, 徵 *zhi* und 羽 *yu* mit den Intervallen Ganzton, Ganzton, kleine Terz, Ganzton bilden historisch und substantiell die Grundlage der chinesischen Melodik.<sup>354</sup> Ausgehend von diesen fünf Tönen können auch alle anderen zwölf Halbtöne einer Oktave abgeleitet werden, und durch Umkehrung und Transposition können nach verschiedenen Systemen 60 der 84 Modi gebildet werden.<sup>355</sup> „Durch die verschiedene Stellung der Terzschriffe in den Skalen ergibt sich

---

350 Nanny Drechsler, *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933 - 1945*, Musikwissenschaftliche Studien 3 (Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1987), 5.

351 Ebd., 5 ff.

352 Ebd., 6.

353 Yingshi Chen, „Theory and Notation in China“, hg. von Robert C. Provine, *East Asia : China, Japan and Korea*, The Garland encyclopedia of world music (New York: Garland, 2002), 115.

354 Pischner, *Musik in China*, 22; Kornfeld, *Die tonale Struktur chinesischer Musik*, 19.

355 Die chinesische Musiktheorie ist, ebenso wie die gesamte chinesische Musikkultur, die älteste der Erde. So kannten die chinesischen Musikgelehrten schon seit den ältesten Zeiten die zwölfstufige chromatische Tonskala, wobei sie ebenso wie Pythagoras vom Quintsystem ausgingen. Die chinesische Tonskala wurde durch Bambuspfeifen entwickelt, das Problem war auch hier die unreine Oktave (pythagoräisches Komma). Durch ungleichschwebende Temperatur sind immer nur einige nahe Tonarten rein. Schon 1159 (also über hundert Jahre vor dem deutschen Theoretiker Werckmeister) hat Tsai Ju die Oktave in zwölf

jeweils ein anderer tonaler Charakter der betreffenden Skala.<sup>356</sup> Schon im 12. Jahrhundert treten zusätzlich zur Fünftonskala zwei neue „Ziertöne“ auf, die vor allem in der Volksmusik und in nördlichen Regionen Chinas gebräuchlich sind.<sup>357</sup> Während die Palast- und Tempelmusik an der Pentatonik festhielt, wird im alltäglichen Musizieren die *gong*-Tonleiter, die in etwa den Tönen c, d, e, g, a entspricht, ergänzt durch fis (变徵 *bian zhi*) und h (变宫 *bian gong*).<sup>358</sup> Die Auswahl der verwendeten Töne und Tonarten ist unter anderem geprägt durch die gebräuchlichen Musikinstrumente,<sup>359</sup> und so beschränkt sich die Musik in der Praxis auf die Fünf- bzw. Siebentonskala in wenigen Modi.

Eine wichtige Rolle in der chinesischen Musik spielt seit jeher der Charakter der Melodik, die nicht nur durch verschiedene Nationalitäten geprägt wird, sondern auch durch regionale Besonderheiten, d.h. unterschiedliche Lebensbedingungen, Dialekte, Sitten und Gebräuche.<sup>360</sup> Diese Spezifika werden auch an den von mir untersuchten Liedern deutlich. Pischner merkt an: „Gerade die der chinesischen Melodik immanente Pentatonik unterstützt die weiten Bögen der Melodieführung“<sup>361</sup> und zählt weitere Merkmale auf: Harmonik im europäischen Sinne gibt es nicht, nur Quarte und Quinte werden als harmonisches Intervall in der Begleitung verwendet. Dahingegen ist der Rhythmus von großer Bedeutung. Dies wird schon in der Vielfalt und häufigen Verwendung von Schlaginstrumenten ersichtlich. Ebenso ist die Klangfarbe sehr wichtig, da sie die wesentliche Funktion im Ausdruck des emotionalen Moments übernimmt. Sowohl der Gesang als auch die Instrumente bewegen sich in der chinesischen Musik in einer hohen Lage.<sup>362</sup>

---

gleiche Teile geteilt, und damit die gleichschwebende Temperatur entwickelt, wodurch die Transposition der Tonarten möglich ist. In Deutschland wurde durch Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ dieses System beibehalten und verbreitet. In China „erlangte das System keine Bedeutung mehr, da sie [die Musik] sich in diesen Jahrhunderten der beginnenden ‚Versteinerung‘ des chinesischen Feudalismus bereits im Zustand der Stagnation befand.“ (Pischner, *Musik in China*, 20.) Darum blieb das alte System nach der Quintfolge in Benutzung. In neuer Musik in China kann daher aber an die eigene Tradition der Temperierung angeknüpft werden. Durch die Einflüsse aus dem Westen, z. B. durch die Verwendung westlicher Instrumente, wird, vor allem in der Praxis, das gleichschwingende System verwendet. Ebd., 18 ff.

356 Pischner, *Musik in China*, 23.

357 Ebd., 24., Chen, „Theory and Notation in China“, 116.

358 Pischner, *Musik in China*, 23. 变 *bian* heißt Veränderung. Dies sind „schmückende Beizöne“ von *zhi* und *gong*, die nur vorübergehenden Charakter haben.

359 Ebd., 18.

360 Ebd., 26. Pischner führt als Beispiele die kraftvollen, weittragenden Lieder der Bergbewohner Qinghais; und die sanften, melodienreichen Gesänge der Bauern aus der Ebene Jiangsu an.

361 Ebd.

362 Ebd., 26 ff.

Auch die ersten Notationen, onomatopoeische Trommelnoten, wurden in frühester Zeit entwickelt. Die traditionellen Saiteninstrumente haben lange Zeit alle eine eigene Notationsform. Erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts setzten sich die modernen, aus dem Westen importierten Notationsweisen durch: Die Ziffernotation<sup>363</sup> und das Liniensystem. Die Ziffernotation ist in ihrer veränderten Form die in der chinesischen Gesellschaft am weitesten verbreitete Notationsform. In der professionellen Musikszene wird das 5-Liniensystem verwendet.<sup>364</sup> Die von mir analysierten Filmlieder habe ich, wenn sie nicht im 5-Liniensystem vorlagen, zur besseren Übersichtlichkeit von Melodieverlauf und Rhythmus transkribiert (siehe Anhang 8.2).

## 5.2 Analyse der drei Filmlieder

### 5.2.1 „Siji ge“ 四季歌 – Lied der vier Jahreszeiten

Im Film *Malu tianshi* geht es um die zwei Schwestern Xiao Hong 小红<sup>365</sup> und Xiao Yun 小云<sup>366</sup>, die nach der japanischen Übernahme der Mandschurei 1931 als Flüchtlinge nach Shanghai kommen. Von ihren Adoptiveltern, die selbst Angehörige der Unterschicht sind, wird Xiao Yun geschlagen und zur Prostitution gezwungen, Xiao Hong muss als „sing-song girl“ im Teehaus des Ehepaares arbeiten. Als sie an einen zwielichtigen Bandenführer, einen gewissen Gu, verkauft werden soll, flieht sie mit ihrem Geliebten, dem benachbarten Musiker Xiao Chen 小陈, und die beiden heiraten. Xiao Chens Freund Lao Wang und Xiao Yun verlieben sich unterdessen ineinander. Als Xiao Hong von ihrem Adoptivvater, Gu und seiner Bande verfolgt wird, wird Xiao Yun vom Vater erstochen. Sie stirbt also, um ihre Schwester zu retten. Ihre Aufopferung wird von ihrer Schwester und den Freunden an ihrem Sterbebett gewürdigt, hatte Xiao Chen sie doch wegen der Prostitution ursprünglich missbilligt.

„Siji ge“ ist das Lied, das Xiao Hong für den Gangster singen muss, der sie daraufhin kauft. Den Text hat Tian Han geschrieben, die Musik stammt von He Lüting, der hierfür

---

363 Christliche Missionare führen im frühen 20. Jahrhundert eine einfache Notation ein (*jianpu*), diese ist sowohl leicht zu lehren als auch leicht zu drucken. Noten werden durch ein System aus Zahlen (für die Tonhöhen), Punkte (für die Oktave) und Linien (für die Tondauer) dargestellt. Auch heute wird dieses System noch viel in der VRC verwendet, dort geht man davon aus, dass das System japanischen Ursprungs ist. Vgl. Kraus, *Pianos and Politics in China*, 53.

364 Chen, „Theory and Notation in China“, 125.

365 Gespielt von Zhou Xuan 周璇. Xiao Hong bedeutet „kleine Rote“, was eine Anspielung auf den Kommunismus darstellen könnte.

366 Gespielt von Zhao Huishen 赵慧深. Xiao Yun bedeutet kleine Wolke.

die Melodie eines Volksliedes aus Suzhou adaptierte.<sup>367</sup> Obwohl es von traditionellen chinesischen Instrumenten begleitet wird, wird es in den Informationen zur Schallplatte in das Genre chinesische Populärmusik (中文流行音乐 *zhongwen liuxing yinyue*) eingeordnet und nicht als Volkslied verstanden, vermutlich weil es schon damals und auch in späteren Zeiten so große Beliebtheit erlangte.

Der Text des Liedes lautet:

春季到来绿满窗  
大姑娘窗下绣鸳鸯  
忽然一阵无情棒  
打得鸳鸯各一旁

夏季到来柳丝长  
大姑娘漂泊到长江  
江南江北风光好  
怎及青纱起高粱

秋季到来荷花香  
大姑娘夜夜梦家乡  
醒来不见爹娘面  
只见窗前明月光

冬季到来雪茫茫  
寒衣做好送情郎  
血肉筑出长城长  
奴愿做当年小孟姜

Der Frühling ist gekommen, aus dem Fenster sieht man sattes Grün.  
Das Fräulein unter dem Fenster stickt Mandarin-Enten.<sup>368</sup>  
Plötzlich kommt ein gefühlloser Stab  
und schlägt die Enten auseinander.

Der Sommer ist gekommen, die Weidengerten sind lang.  
Das Fräulein wurde südlich des Yangzi getrieben.  
Die Landschaft ist südlich und nördlich des Yangzi<sup>369</sup> schön,  
aber wie könnte sie an die blaugrüne Hirse heranreichen?

---

367 He Luting (1987:3) beschreibt die Entstehung der Filmlieder: „[D]er Regisseur Yuan Muzhi [hatte] seinerzeit Gefallen an zwei Volksballaden aus Suzhou gefunden: *Ku qiqi* (哭七七, Trauer am 7. Juli) und *Zhi xin ke* (知心客, ein vertrauensvoller Gast). Er bat Tian Han, die Texte zu ändern und forderte mich auf, diese Lieder in Filmlieder umzuarbeiten.“ Zit. n. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 436.

368 Mandarin-Enten sind eine Metapher für ein glückliches Ehepaar.

369 Dieses Gebiet entspricht dem heutigen Jiangsu.

Der Herbst ist gekommen, die Lotusblüten duften.  
Die Frau träumt jede Nacht von der Heimat.  
Wenn sie aufwacht, sieht sie Vater und Mutter nicht,  
sie sieht nur den hellen Mondschein vor dem Fenster.

Der Winter ist gekommen, der Schnee ist unendlich.  
Der Wintermantel ist fertig gemacht und wurde an den Geliebten geschickt.  
Aus Blut und Fleisch wurde die große Mauer gebaut,  
Ich bin bereit, die damalige Meng Jiang zu werden.

Im Lied wird eine Frau beschrieben, die sich allein im Süden Chinas wiederfindet, ihre Eltern und Heimat im Norden vermisst sowie ihren Mann. Der Liedtext beinhaltet daher viele Anspielungen auf die Schönheit Nordchinas, wodurch der Inhalt des Liedes und auch des Filmes *Malu tianshi* illustriert wird. Die Erzählerin vergleicht sich mit Meng Jiang, daher liegt es nahe, dass sich ihr Mann ebenfalls in einer patriotischen Mission befindet<sup>370</sup>, oder, wie Jones es deutet, sie sich selbst für den Märtyrertod zugunsten der nationalistischen Sache anbietet.<sup>371</sup> Das Bild, dass Blut und Fleisch benötigt werden, um die große Mauer zu bauen, d. h., um patriotische Ziele zu erreichen, scheint für Tian Han bedeutend zu sein. Auch im „Yiyongjun Jinxingqu“ 义勇军进行曲, dem „Marsch der Freiwilligen“<sup>372</sup>, verwendet er nahezu die gleiche Zeile. Jones bezeichnet es als fast unvermeidlich, dass die große Mauer als Symbol für den einstigen Ruhm der chinesischen Nation und der Notwendigkeit für die Verteidigung des Landes Erwähnung findet,<sup>373</sup> was auch darauf hinweist, dass sie ein häufig benutztes Bild ist.

Äquivalent zu der Erzählerin im Lied sind es im Film die beiden Schwestern Xiao Yun und Xiao Hong, die aus der Mandschurei nach Shanghai geflohen sind. Auch ihnen geht es im Süden nicht gut, sie werden von dem Ehepaar, das sie aufgenommen hat, schlecht behandelt und unterdrückt. Während Xiao Hong zur Begleitung der Qin singt, sieht man,

---

370 Meng Jiangnü 孟姜女 ist eine Frau, die ihren Mann beim Bau der Mauer verlor. Es handelt sich um eine Legende, die schon lange Zeit mündlich tradiert wurde, bevor sie Eingang in verschiedene literarische, musikalische und dramatische Werke fand.

371 Vgl. Jones, *Yellow music*, 135.

372 Dieses Marschlied, das seit 1949 die Nationalhymne Chinas ist, wurde von Nie Er komponiert. Der Text stammt, wie der von „Siji ge“, aus der Feder Tian Hans. Der Marsch der Freiwilligen war eine Auftragskomposition für den Film *Fengyun ernü* (风云儿女, Kinder in unruhiger Zeit, 1935). Da Nie Er zu dieser Zeit als Kommunist eingestuft auf der schwarzen Liste der GMD stand, floh er nach Japan, wo er das Lied beendete. Aufgrund seines nationalen Charakters wird es in ganz Shanghai gesungen, allerdings auch bald von der GMD verboten. Vgl. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 431 f.

373 Jones, *Yellow music*, 135.

wie sie schüchtern und nervös ihre Lippen kräuselt und mit ihren Fingern an einem Handtuch und ihren Haaren herumspielt. Dazwischen werden Kriegsszenen eingeblendet, so wird zum Beispiel die Textstelle über den gefühllosen Schlag, der die Liebenden trennt, cinematisch visualisiert mit Artillerief Feuer.<sup>374</sup> Erst im Zusammenspiel von Lied und Bildern wird ausgedrückt, dass die Schwierigkeiten der Schwestern eine Folge der japanischen Gebietsübernahmen sind, da sie aus der Mandschurei fliehen mussten.<sup>375</sup> Unter Berücksichtigung der Zeitgeschehnisse muss dieses eigentliche Liebeslied als japanfeindlich und als Kritik an der Beschwichtigungspolitik der GMD verstanden werden. Das Filmlied verbindet somit die Filmhandlung mit der Realität. Auch Wang Wenhe merkt an, dass die Filmlieder „Siji ge“ und auch „Tianya genü“ sehr passend sind, um den Charakter der Figuren, ihre Psychologie und Persönlichkeit sowie Aspekte der Realität, wie die zeitliche und räumliche Umgebung, darzustellen.<sup>376</sup>

Wie erwähnt, stammt die Melodie von einem Volkslied aus der Provinz Jiangsu. Das Verfahren, bekannte Melodien mit neuem Text zu versehen, ist ein beliebtes Mittel zu allen Zeiten, um eine Botschaft „unters Volk“ zu bringen, denn eine bekannte Melodie führt meist zu einem höheren Beliebtheitsgrad, wird also öfter und weiter verbreitet gehört und hat somit eine große Wirkung. Die Anlehnung an ein chinesisches Volkslied betont zudem die traditionellen Werte der chinesischen Gesellschaft und die Größe der alten Kultur.

Wie die meisten Volkslieder ist auch dieses ein Strophenlied, also in der einfachsten musikalischen Form gehalten. Auch viele politische Lieder, die für Massenbewegungen genutzt werden, bedienen sich dieser oder ähnlicher einfacher Formen, denn die Vorteile sind offenkundig: Die Lieder sind, durch die mehrfache Wiederholung der Melodie, schnell zu erlernen und von jedermann auch ohne musikalische Kenntnisse leicht mitzusingen. Auch die Abbildung auf Handzetteln oder in Büchern wird dadurch vereinfacht, weil maximal eine Strophe mit Noten abgedruckt werden muss.

Der Melodie liegt eine traditionelle chinesische pentatonische Skala zugrunde: In der vorliegenden Notenausgabe<sup>377</sup> werden die Töne d, e, g, a, h benutzt. Häufig finden die Tonwechsel nur zwischen benachbarten Skalentönen statt und es gibt nur sehr wenige Sprünge. Die dadurch häufig vorkommenden kleinen Intervalle wie Sekunde und Terz

---

374 Wang Wenhe 王文和: *Zhongguo dianying yinyue xunzong*, 39.

375 Jones, *Yellow music*, 135.

376 Wang Wenhe 王文和: *Zhongguo dianying yinyue xunzong*, 39.

377 Siehe Anhang 8.2, Lied 1.

tragen dazu bei, dass die Melodie leicht ins Ohr geht und dauerhaft im Kopf bleibt. Auch der Rhythmus unterstützt dies: Er ist einigermaßen vielfältig, so dass das Lied bewegt und nicht langweilig ist, aber nicht allzu kompliziert. Es kommen einige Punktierungen vor, aber oft werden die gleichen Notenwerte mehrfach hintereinander gesungen.

Bei Cheng Jihua wird das als Zwischenlied (插曲 *chaqu*, wörtlich Zwischenspiel) bezeichnete „Siji ge“ für seine schöne folkloristische Melodie gelobt. Die Autoren schreiben weiter, dass die Schmerzen und traurigen Gefühle der Menschen im Nordosten, die ihre Heimat verlieren und in eine andere Heimat fliehen, gezeigt werden. Außerdem drücke das Lied aus, dass sie verlangen, dass etwas gegen die japanische Invasion getan wird. Sie schreiben, *Malu tianshi* ist sehr beliebt beim Publikum und bezeichnen ihn als „besondere Blüte“ des chinesischen Films.<sup>378</sup>

### 5.2.2 „Yuguang qu“ 渔光曲 – Lied der Fischer

*Yuguang qu* ist sowohl der Titel des Filmes als auch des Titelliedes. Wie viele Filme dieser Zeit behandelt der Film das harte Leben der Arbeiterschicht. Die Zwillinge einer armen Fischerswitwe, das Mädchen Xiaomao 小猫<sup>379</sup> und der Junge Xiaohou 小猴, freunden sich mit dem Sohn eines Besitzers mehrerer Fischerboote an. Dieser, Ziyong 子英, studiert im Ausland und modernisiert das Unternehmen des Vaters. Die Zwillinge, die inzwischen auch Fischer sind, kommen gegen die harte Konkurrenz nicht an und emigrieren mit ihrer Mutter nach Shanghai, wo sie Geld mit Singen auf der Straße verdienen. Dort treffen sie durch Zufall Ziyong, der ihnen Geld schenkt. Als dieses jedoch bei den Zwillingen entdeckt wird, werden sie wegen Verdachts auf Diebstahl inhaftiert. Nach ihrer Freilassung erfahren sie, dass ihre Mutter in einem Feuer ums Leben gekommen ist und Ziyongs Vater, von seiner Geliebten ruiniert, Selbstmord beging. Die drei Freunde finden erneut zusammen und beschließen, gemeinsam wieder ein Fischereiunternehmen zu gründen.

*Yuguang qu* ist einer der frühesten Tonfilme aus dem Jahr 1934 und gehört somit zu den jüngeren Filmen der linken Filmszene. Er beinhaltet zwar noch keine gesprochenen Dialoge, sondern nur geschriebene Zwischentitel, aber eine eigene Tonspur mit Musik. Somit steht die Musik, die der Zuschauer beim Sehen des Films hört, im Gegensatz zu früher fest.

378 Cheng Jihua 程季華, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文 (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi* 中国电影发展史 (Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films), 2 Bände, (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1998), 445-449.

379 Gespielt von Wang Renmei (王人美, 1914-1987), die auch „Yuguang qu“ singt.

Das Titellied „Yuguang qu“ hat Ren Guang zum Text von An E 安娥 (1905-1976) speziell für diesen Film komponiert. Gemeinsam mit dem Regisseur des Filmes, Cai Chusheng, und anderen Mitgliedern des Filmteams sind Ren und An eigens mit einem kleinen Boot in die Gegend des Shanghai Wusongkou gefahren, um das Leben der Fischer zu beobachten und das Gefühl zu erleben, wenn das kleine Boot auf den Wellen schaukelt.<sup>380</sup> Dort soll Ren Guang auch die Melodie eines populären Volksliedes aus dem Jiangnan-Gebiet aufgeschnappt haben, dem „Yuguang qu“ nachempfunden ist.<sup>381</sup> Dieses Arbeitsprinzip ist, wie bereits beschrieben, nicht unüblich für linke Autoren. Indem sie sich möglichst nah am Volk bewegen, suchen sie sich nicht nur musikalische Anregungen, sondern versuchen auch, die Stimmungen und Gefühle, die bei den Fischern herrschen, durch das Lied zu vermitteln.<sup>382</sup>

Der Text lautet:

云儿飘在海空，鱼儿藏在水中。  
早晨太阳里晒鱼网，迎面吹过来大海风。  
潮水升，浪花涌，鱼船儿飘飘各西东。  
轻撒网，紧拉绳，烟雾里辛苦等鱼踪。  
鱼儿难捕船租重，捕鱼人儿世世穷。  
爷爷留下的破鱼网，小心再靠它过一冬。

东方现出微明，星儿藏入天空。  
早晨鱼船儿返回程，迎面吹过来送潮风。  
天已明，力已尽，眼望着渔村路万重。  
腰已酸，手也肿，捕得了鱼儿腹内空。  
鱼儿捕得不满筐，又是东方太阳红。  
爷爷留下的破鱼网，小心还靠它过一冬。

Die Wolken schweben am Himmel über dem Meer, die Fische verstecken sich im Wasser.

Am Morgen liegen die Fischernetze in der Sonne, entgegen weht der Meereswind. Das Wasser steigt mit der Flut, die Wellen branden hoch, die Fischerboote treiben in alle Richtungen.

Behutsam wirft man die Netze aus, zieht die Seile fest und wartet im Nebel angestrengt auf die Spuren der Fische.

Die Fische sind schwer zu fangen und die Bootsmiete hoch, Fischersleute sind seit Generationen arm.

Das kaputte Fischernetz, das Großvater hinterlassen hat, mit Achtsamkeit kann

380 Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 108.

381 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 209.

382 Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 108.

man mit ihm noch einen Winter überstehen.

Im Osten kommt ein wenig Helligkeit hervor, die Sterne verstecken sich im Himmel.  
Am Morgen fahren die Fischerboote wieder zurück, entgegen weht der Wind der zurückweichenden Flut.

Der Tag ist schon hell, die Kraft schon erschöpft, man erblickt schon das Fischerdorf, aber der Weg ist noch weit.

Die Hüfte schmerzt, die Hände sind auch geschwollen, man hat Fische gefangen, aber der Bauch ist leer.

Die gefangenen Fische füllen nicht den Korb, und wieder wird die Sonne im Osten rot.  
Großvater hinterlässt kaputte Netze, die man sorgfältig durch den Winter bringen muss.

Das Lied ist im *gong diao shi* 宫调式, also dem Modus auf dem ersten Ton der pentatonischen Skala, komponiert. In meiner Transkription des Liedes<sup>383</sup> ist g der Ton *gong*. Der Melodieverlauf zeichnet sich aus durch regelmäßige Sprünge zwischen hohen und tiefen Tönen, wie z. B. am Anfang: g-d-a-d'-h-g. Dadurch entsteht zum einen der Eindruck, die Töne würden, wie die Fischerboote, auf den Wellen auf- und abgeschaukelt, zum anderen erhält das Lied durch die vielen Quart- und Quintsprünge, entweder direkt oder mit Zwischennoten, einen klagenden Charakter.

Der Rhythmus ist geprägt von einem Motiv aus punktierter Halbenote und Viertelnote. Dieses Muster zieht sich durch das ganze Stück mit nur geringen Variationen: Halbenote und zwei Viertel sowie punktierte Halbe mit zwei Achteln. Die Schlusstöne jeder Viertakt-Phrase sind punktierte halbe oder meist ganze Noten. Durch die vielen langen Noten wirkt das ganze Stück sehr langsam und ruhig.

Das Lied lässt sich in drei Teile gliedern. Jeder Teil beginnt und endet mit dem *gong*, der erste und der zweite Teil beginnen fast identisch, mit nur leichten Varianten der oben zitierten Phrase, die auch als Vorspiel genutzt wird und als Zwischenspiel nur leicht abgeändert wird. Durch den begrenzten Tonvorrat und den durchgehenden Rhythmus sind die Brüche zwischen den Teilen nicht hart, sondern das Stück fließt einfach weiter und bildet eine Einheit.

Der Inhalt des Textes wird in diesem Lied also durch verschiedene Mittel illustriert: Der Rhythmus des schaukelnden Bootes und der sich kräuselnden Wellen zieht sich von Anfang bis Ende in Form der Notenwerte und Tonsprünge durch Melodie und Begleitung. Alle vier Takte bremst die Melodie ab und kommt dann wieder neu in Schwung, wodurch auch im

---

383 Siehe Anhang 8.2, Lied 2; nach Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 106 f.

großen Melodiebogen die Wellenbewegung und das Treiben der Boote nachgezeichnet wird.

Auch dieses Lied wurde, ebenso wie „Siji ge“, von der berühmten Sängerin Zhou Xuan (周璇, 1920-1957) gesungen, was sicher zur Popularität des Liedes beitrug. Ebenso wichtig ist aber ein anderer Punkt: Auf der Schallplatte wird als Genre „Volkslied“ angegeben, und auch hier impliziert dies nicht nur die Gattung, sondern auch, dass es alle Voraussetzungen erfüllt, um beim Volk beliebt zu sein. Entscheidend ist hierbei die melancholische Melodie, die durch das langsame Tempo und die klagenden Intervalle die chinesischen Zuhörer in ihren Herzen anrührt. Emotionen spielen in der chinesischen Musik schon immer eine große Rolle, und vor allem die Melancholie scheint in der chinesischen Musikästhetik von großer Bedeutung zu sein. So wird auch die kontinuierlich auf- und abfließende Melodie von „Yuguang qu“ von chinesischen Hörern als zärtlich und schön empfunden. Durch die traurige Emotion in der Melodie malt Ren Guang in den Augen der chinesischen Autoren zudem auch den Inhalt des Liedes, die Beschreibung des harten Lebens des ausgebeuteten Fischersvolkes, die Trauer und Wut in ihren Herzen aus.<sup>384</sup> Auch Kramer weist darauf hin, dass durch die Darstellung der Lebensgeschichte der einfachen Menschen eine Identifikation beim Publikum entsteht. Er schreibt über Filme dieser Art: „Sie erzeugen Emotionen und Wut auf die vermeintlich Verantwortlichen und erzielten dadurch nicht nur aus filmhistorischer Sicht, sondern auch unter gesellschaftspolitischen Aspekten eine sehr viel breitere Wirkung als ihre Theater-Vorgänger oder die kommunistischen Heldenepen späterer Jahre.“<sup>385</sup>

Tatsächlich hat sich mit Veröffentlichung des Filmes dieses Lied schnell im ganzen Land verbreitet und war seinerzeit sehr beliebt, hauptsächlich wohl aufgrund seiner gefühlvollen Melodie.<sup>386</sup> Dennoch, oder auch deswegen, spielt es eine wichtige Rolle für die Darstellung des Hauptthemas des Films: Anti-Feudalismus. Die schwierige Situation der Fischer wird durch die Bilder und die Musik so anrührend dargestellt, weil die Zuschauer auf die realen Zustände der Gesellschaft aufmerksam gemacht werden sollen. So zeigt der Film, laut Cheng, Cai Chushengs schlechte Stimmung wegen der schrecklichen Maßnahmen der

---

384 Cheng Jihua 程季華 et al. (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi*, 336 f.; Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 108.

385 Kramer, *Geschichte des chinesischen Films*, 25.

386 Cheng Jihua 程季華 et al. (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi*, 337. Er schreibt, dass das Lied mehrmals im Film benutzt wurde und die Herzen bewegt. Mit Vorführung des Films wurde es schnell berühmt, verbreitet sich durchs ganze Land und jede Familie kennt es.

rückschrittlichen Partei und zudem, mit seiner spannenden Handlung, klaren Darstellung und detaillierten Beschreibungen, die Reife von Cai Chushengs künstlerischer Technik und die Entstehung seines eigenen Kunststils.<sup>387</sup>

### 5.2.3 „Dalu ge“ 大路歌 – Lied der großen Straße

„Dalu ge“ ist das Titellied des Filmes *Dalu* 大路 (Große Straße). Dieser wurde 1934 vom Regisseur Sun Yu gedreht. Er thematisiert die Situation von Arbeitern, die im Straßenbau eingesetzt werden und damit den Krieg gegen Japan unterstützen. Der Film beinhaltet also zwei Schwerpunkte der linken Anliegen: Die Arbeitersituation und Patriotismus. Die Akteure des Filmes sind sechs Freunde, die eine Kriegsstraße bauen, und zwei Kellnerinnen, die in der Nähe arbeiten. Trotz aller Schwierigkeiten wird die Straße fertig gebaut, aber bei einem Angriff der Japaner sterben alle Freunde bis auf ein Mädchen. In ihren Träumen werden alle Freunde wiederbelebt und marschieren gemeinsam gegen die Japaner. Dabei singen die das Titellied „Dalu ge“. Die Entwicklung von Jin Ge, einem der Arbeiter, von einem individualistischen Arbeiter in Shanghai zu einem patriotischen Held, der Arm in Arm mit seinen Kameraden für die Nation stirbt,<sup>388</sup> „constructs a new spirit of community through his and his friends' sacrifice for the nation, the ultimate symbol of Chinese' collectivity at that time.“<sup>389</sup>

*Dalu* ist ein Film ohne Dialog, aber mit Begleitmusik und Liedern.<sup>390</sup> Das Titellied ist ein Marsch, komponiert von Nie Er, den Text hat der Regisseur des Filmes, Sun Yu, geschrieben. Der Sänger Jiang Dawei 蒋大为 singt die Hauptstimme der endgültigen Aufnahme. Zur Synchronisation während der Dreharbeiten wurde eine vorläufige Schallplatte erstellt, auf der das ganze Filmteam das Lied singt. Es handelt sich um ein Marschlied, das bei der Arbeit gesungen wird, um die Arbeiter zu motivieren.

Die Filmmusik von *Dalu* komponierte Ren Guang gemeinsam mit Nie Er,<sup>391</sup> also in gleicher Besetzung wie bei *Yuguang qu*. So sind die vier Filmlieder in *Dalu* wiederum ein Querschnitt der gebräuchlichen Liedtypen der Zeit: Zwei Marschlieder und zwei umgeschriebene Volkslieder.<sup>392</sup>

---

387 Cheng Jihua 程季华 et al. (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi*, 337.

388 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 178.

389 Ebd., 180.

390 Sun Yu 孫瑜, *Dalu zhi ge*, 140.

391 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 429.

392 Es sind dies die Marschlieder „Kailu xianfeng“ 开路先锋 (Wegbereiter) und „Dalu ge“ von Nie Er, sowie zwei von Ren Guang neu arrangierte Volkslieder: „Xin Fengyang ge“ 新凤阳歌 (Neues Lied aus

Alle vier Filmlieder formen eine erfolgversprechende Einheit, thematisieren sie doch auf unterschiedliche Weise die gesellschaftlichen Missstände und Gefühle des Unglücks. Während der männliche Gesang, durch einen Chor verstärkt, sich aktiv der Nation und dem Arbeiterkampf zuwendet, ist es die liebliche Stimme der Sängerin, die unter den feudalen Zuständen leidet, diese beklagt und ihren Liebesgefühlen Ausdruck verleiht.<sup>393</sup>

„Dalu ge“ ist eines der von Männern gesungenen Arbeiterlieder. Der Text lautet:

哼呀咳嗬咳！(咳嗬咳)  
哼呀咳嗬咳！(嗬咳哼)  
大家一齐流血汗！(嗬嗬咳)  
为了活命，  
哪管日晒筋骨酸！(嗬咳哼)  
合力拉绳莫偷懒，(嗬嗬咳)  
团结一心，  
不怕铁滚重如山。(嗬咳哼)  
大家努力，一齐向前！  
大家努力，一齐向前！  
压平路上的崎岖，  
碾碎前面的艰难！  
我们好比上火线，  
没有退后只向前！  
大家努力！一齐作战！  
大家努力！一齐作战！  
背起重担朝前走，  
自由大路快筑完。  
哼呀咳嗬咳！(咳嗬咳)  
哼呀嗬咳哼！(嗬咳哼)  
哼呀咳嗬咳！(咳嗬咳)  
哼呀嗬咳哼！

Heja, hey ho hey! (hey ho hey)  
Heja, hey ho hey! (ho hey he)  
Allen gemeinsam soll Blut und Schweiß fließen! (ho ho hey)  
Um zu überleben,  
ist es egal, wenn man der Sonne ausgesetzt ist und Muskeln und Knochen schmerzen!  
(ho hey he)  
Zieht mit vereinten Kräften an den Seilen und faulenzet nicht, (ho ho hey)  
Vereint eure Herzen und Seelen,  
Fürchtet nicht die Eisenrohre, schwer wie Berge. (ho hey he)  
||: Strengt euch alle an; gemeinsam vorwärts! :||  
Walzt flach die Unebenheiten auf der Straße,  
zerschlagt die vor uns liegenden Schwierigkeiten!

---

Fengyang) und das Liebeslied „Yanyan ge“ 燕燕歌 (Schwalben-Lied). Ebd.  
393 Ebd.

Für uns, ebenso wie beim Kämpfen an der Front,  
 gibt es kein Zurücktreten, nur vorwärts Stürmen!  
 ||: Strengt euch alle an, gemeinsam kämpfen! :||  
 Schultert die schwere Last und marschiert voran,  
 damit die Straße der Freiheit schnell gebaut ist.  
 Heja, hey ho hey! (hey ho hey)  
 Heja, ho hey he! (ho hey he)  
 Heja, hey ho hey! (hey ho hey)  
 Heja, ho hey he!

Die Silben, die den eigentlichen Text einrahmen, werden nach dem Vorsänger/Nachsänger-Prinzip gesungen. Sie vertonen den Rhythmus der Arbeit bzw. dienen umgekehrt dazu, die Arbeit zu synchronisieren.

Der Regisseur Sun Yu beschreibt in seiner Autobiographie<sup>394</sup> die Entstehung des Filmes *Dalu* sowie des Titelliedes „Dalu ge“ in Zusammenarbeit mit Nie Er. Diese Quelle ist einerseits aufschlussreich, weil sie ganz nahe am Gegenstand und der Zeit liegt, andererseits ist sie aber problematisch, weil sie die subjektive Sicht eines Beteiligten wiedergibt und es fraglich ist, ob Sun Yu die Wahrheit preisgeben will oder darf und nicht nur eine Geschichte erzählt. Laut dieser Autobiographie erhielt Nie Er vom Regisseur recht konkrete Anweisungen, wie das Titellied, passend zum Film, beschaffen sein sollte: Traurig, aber auch geprägt von der Inspiration und Tapferkeit der Helden.<sup>395</sup> Nie Er beschloss also, dass es nicht nur so traurig wie Lieder der Wolgafischer sein soll, sondern auch den starken Enthusiasmus der Straßenbau-Arbeiter und deren Optimismus und Siegesgewissheit darstellen soll.<sup>396</sup> Auch für dieses Stück begab sich Nie Er daher zum Ort des Interesses und arbeitete unter Straßenbau-Arbeitern in Shanghai.<sup>397</sup>

Die Melodie verwendet ebenfalls die chinesische pentatonische Skala, allerdings erweitert um einen sechsten Ton. In der vorliegenden Notenausgabe<sup>398</sup> sind es die Töne f-g-a-c-d und das hinzugefügte cis. Der Grundton ist das d, es handelt sich also um den *yu diao shi* 羽调式, den Modus auf dem 5. Ton. Das cis ist somit die hinzugefügte 7. Stufe, in der westlichen Harmonik Leitton genannt, im chinesischen Verständnis ist es ein *bian gong* 变宫, also der um einen Halbton nach unten veränderte gong-Ton. Der Melodieverlauf ist

394 Sun Yu 孫瑜, *Dalu zhi ge*.

395 Ebd., 132.

396 Ebd., 132 f.

397 Ebd.

398 Siehe Anhang 8.2, Lied 3.

schlicht gehalten und nicht sehr variantenreich: Es kommen viele Tonwiederholungen und Schritte zu benachbarten Skalentönen vor und nur sehr wenige Sprünge. Die Ähnlichkeiten zu „Siji ge“ in Bezug auf diese einfache Melodiestructur sind sicher kein Zufall, sondern dienen dazu, dass die Lieder schnell im Ohr hängen bleiben und leicht nachzusingen sind. Der Rhythmus ist typisch für einen westlichen Marsch, wobei diese Parameter schon länger auch in China für Marschmusik verwendet wurden: Der Zwei-Viertel-Takt<sup>399</sup> gibt das Grundmetrum für den Gleichschritt, trotz der kleinen Notenwerte (es kommen ausschließlich Achtel, Sechzehntel und punktierte Sechzehntel mit 32stel vor) bleibt das Tempo moderat, aber es entsteht ein motivierender Schwung. Insbesondere die Punktierungen bringen eine markante Strenge in das Lied, die im starken Kontrast zu den weichen Melodien der beiden zuvor besprochenen Lieder steht.

„Dalu ge“ ist insofern das interessante Ergebnis der Verschmelzung von chinesischer Melodik und westlichen Einflüssen, wobei Nie Er nach eigenen Angaben einen chinesischen Marsch geschrieben hat und keinen westlichen.<sup>400</sup> Daran wird deutlich, wie wichtig es den Filmschaffenden ist, dass die chinesische Kultur in linken Filmen erhalten bleibt. Obwohl der Film ein ausländisches Medium ist und auch viel populäre westliche Musik verwendet wird, werden traditionelle Elemente in Form von Erzähltechnik, Metaphern, musikalischen Elementen u.v.m. bewusst genutzt, um nationalistische Botschaften zu vermitteln. Für Sun Yu, den Regisseur und Autor des Liedes, beschreibt der Text nämlich nicht nur die Situation der damaligen Arbeiter, sondern auch ihren Kampf um Demokratie und Freiheit.<sup>401</sup> Dieser Geist soll sich auf das Publikum übertragen, und natürlich ist dafür nichts besser geeignet als ein Marschlied, das durch seinen kraftvollen Charakter – geprägt durch Rhythmus und Text – Zusammenhalt und Motivation schafft. Auch Cheng betont, dass der heroische Text und die von hoher Kampfmoral durchdrungene Melodie den Zusammenhalt und den Willen der Arbeiter zeigen.<sup>402</sup> Im Gegensatz zu früheren Filmen des Regisseurs ist in *Dalu* ein lebhafter und enthusiastischer Stil zu erkennen. Die Kampf und Sieg unterstützende Haltung sei in dieser Zeit besonders

---

399 In westlichen Märschen wird meist 4/4-Takt benutzt, aber entscheidend ist die gerade Taktart. Und durch das langsame Tempo wird beim Hören die Unterscheidung kaum deutlich, da die Achtel wie das Metrum scheinen.

400 Sun Yu 孫瑜, *Dalu zhi ge*, 140.

401 Ebd., 132.

402 Cheng Jihua 程季華 et al. (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi*, 343.

und schätzenswert.<sup>403</sup>

### 5.3 Diskussion der Ergebnisse

In der Diskussion soll gezeigt werden, welche der Annahmen und Konzepte, die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellt wurden, durch die eigene Analyse bestätigt werden können.

Drei Hauptpunkte lassen sich für die Lieder identifizieren: der Einfluss der damaligen gesellschaftlichen und politischen Lage, ihre Eigenschaften als politisches Instrument und ihre Zwischenposition im Spannungsfeld von Ideologie und Kommerz.

#### 5.3.1 Einfluss der gesellschaftlichen und politischen Situation

Der Einfluss der historischen Gegebenheiten in den dreißiger Jahren in China manifestiert sich besonders deutlich in den Themen der Filme sowie der Lieder. Besonders in den Liedern werden die Ansichten und Intentionen der Filmemacher deutlich, zum einen durch Verknüpfung von Liedtext und Bild, zum anderen durch Motive sowohl inhaltlicher als auch musikalischer Art.

Wie erläutert wurde, entstehen die anti-japanischen Botschaften in *Malu tianshi* durch die Verbindung von Lied und Bildern. Durch das Zusammenwirken von ursprünglich unzusammenhängenden Kontexten, nämlich Filmhandlung, Liedtext und Realität in „Siji ge“, entsteht eine Bedeutungsebene, die scheinbar nicht explizit genug ist, als dass sie von der Zensur betroffen wäre.

Auch in „Yuguang qu“ und „Dalu ge“ wirkt die Aussage durch die Verbindung der Musik (in „Yuguang qu“ traurige, emotionale Melodie, in „Dalu ge“ kraftvoller Marsch) mit den Bildern (leidende Fischer und gemeinschaftliche Arbeiter).

Auch die inhaltlichen und musikalischen Motive sind mit der damaligen sozialen Realität eng verknüpft und zudem wichtige Mittel, um das Gesagte implizit zu halten.<sup>404</sup> So symbolisiert die gebaute Straße in *Dalu* die kollektiven Bemühungen der nationalen Verteidigung im Angesicht der japanischen Invasion<sup>405</sup> und die große Mauer in „Siji ge“ die Notwendigkeit zur Landesverteidigung.

Zwei weitere häufig wiederkehrende Motive sind der Gegensatz von Stadt und Land<sup>406</sup> und

---

403 Cheng Jihua 程季華 et al. (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi*, 344.

404 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 188.

405 Ebd., 188 f.

406 Huang, „Commercializing ideologies“, 197 ff. Der Gegensatz Stadt/Land ist weder neu noch spezifisch

die Beziehung zwischen Liebe und Revolution<sup>407</sup>. Beide werden in *Malu Tianshi* und *Dalu* thematisiert; in den Liedern klingt ersteres Motiv jedoch nur am Rande an, etwa in „Siji ge“, wo die Schönheit der nördlichen Landschaften beschrieben wird. Der zweite Aspekt wird sehr deutlich, sowohl in „Siji ge“, wenn das lyrische Ich seine Liebe den nationalistischen Zwecken zu opfern bereit ist, als auch in „Dalu ge“. Ebenso wie in *Malu tianshi*, wo sich die neue Jugend durch Eigenschaften wie Zusammenhalt, Freundschaft und Liebe auszeichnet, die gegen alle widrigen Bedingungen Bestand haben, vollzieht sich auch in *Dalu* die Entwicklung zum Revolutionär als Teil des Kollektivs.<sup>408</sup> Der Marsch „Dalu ge“ unterstreicht diesen Aspekt durch seine synchronisierende Rhythmik, sein Vorsänger/Nachsänger-Prinzip und nicht zuletzt durch den zur Gemeinsamkeit aufrufenden Text. An der Bedeutung der Motive Stadt/Land und Liebe/Revolution können die ideologischen Hintergründe deutlich aufgezeigt werden. Sowohl Konfuzianismus als auch Marxismus betonen die Verantwortung des Individuums für soziale Partizipation und beinhalten eine starke ethische Komponente.<sup>409</sup>

Die beiden Motive spielen auch in die nachfolgend diskutierte Beziehung von Kommerz und Didaktik hinein, da sie sowohl die Interessen der Zuschauer als auch den intellektuellen Diskurs treffen.<sup>410</sup>

Musikalische Motive betreffen vor allem die Darstellung nationaler Charakteristika durch die Verwendung volkstümlicher Melodien. Aber auch ein weiteres Prinzip der linken Filme wird in der Musik deutlich, der sozialistische Realismus: „„socialist realism‘ demanded of the artist the true and concrete expression of reality in its revolutionary development.“<sup>411</sup> Besonders in „Yuguang qu“ ist die Intention von Autor und Komponist erkennbar, die dramatische Situation der Arbeiter, in diesem Fall der Fischer, möglichst realistisch

---

chinesisch. „It is generally held that the concept derives from the industrial revolution and the unbanization in the West.“ Ebd., 205.

407 Huang, „Commercializing ideologies“, 212.

408 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 213. Das Thema der Transformation findet sich auch in der Musik der Filme: Die Lieder Li Jinhuis (z. B. *Maomao yu* 毛毛雨) werden als musikalisches Symbol der dekadenten städtischen Gesellschaft behandelt. Im Film *Yasui qian* 压岁钱 („Die Neujahrs Münze“) ist die Transformation des Liedes *Maomao* von einem *yu wuxie shaoge* (song of the dance hall), einem Solostück mit Klavierbegleitung, zu einem *jiuwang zhige* (save the nation song) von Bedeutung, das von einer Schulklasse samt Lehrer gesungen wird, ein Lied, was die Aufgebrachtheit des Volkes gegenüber dem verfeindeten Japan ausdrückt. Dieses Lied symbolisiert die Transformation der Leben der Charaktere und das Bewusstseins des Volkes und der ganzen Nation. Vgl. Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 218.

409 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 9,12.

410 Huang, „Commercializing ideologies“, 214.

411 Mittler, *Dangerous tunes*, 32.

darzustellen. Der Text beschreibt detailreich das harte Leben und wird durch die Musik, eine bei den Fischern der Region gebräuchliche Melodie und eine Begleitung, die das Schaukeln des Bootes nachzeichnet, illustriert.

Realistisch sind solche Darstellungen insofern tatsächlich, als dass die in den Filmen thematisierten Probleme wirklich existierten. Ökonomische und klimatische Faktoren bereiteten den Bauern in China zwischen 1932 und 1935 große Schwierigkeiten, die die Regierung durch hohe Steuern weiter verschärfte. Auch die städtische Arbeitslosigkeit war hoch aufgrund der weltweiten wirtschaftlichen Krise der Zeit. Seit Inkrafttreten der Nanjing-Regierung haben Bürgerkriege und Konflikte nicht mehr geendet.<sup>412</sup>

Das wohl wichtigste musikalische Ausdrucksmittel ist jedoch die Verwendung der unterschiedlichen Musikstile. Die Mischung aus chinesischer und westlicher Musik ist zum einen wichtig für das unten diskutierte Spannungsfeld von Ideologie und Kommerz, hat aber auch eine tiefere Bedeutungsebene. Wie in Kapitel 3 dargestellt, herrscht im China der dreißiger Jahre eine lebhafte Debatte über die „richtige“ Musik für die Nation. Diese Vermischung und Koexistenz verschiedener Stile ist auch in den Filmen gegenwärtig. Tuohy geht so weit, dass man darin die verschiedenen Alternativen für die chinesische Gesellschaft erkennen könne.<sup>413</sup> Richtig ist aber, dass die Musik in den Filmen diese Thematik widerspiegelt und weiterentwickelt, indem sie durch ihre Bedeutung umgekehrt wieder auf den gesprochenen und geschriebenen Diskurs Einfluss nimmt.<sup>414</sup> In den folgenden Jahrzehnten sind Musik und Diskussionen noch stärker nationalistisch geprägt. In den dreißiger Jahren jedoch ist die Musikauswahl ebenso wie die intellektuelle Stimmung noch unspezifischer, was die Ziele Chinas und auch die Rolle der Musik in der Gesellschaft angeht:<sup>415</sup>

This community's ambivalence about the role of music in society can be seen in the arguments over opposing ideas heard in the musical discourse of the films. Uncertain about which musical course to follow, the musicians experimented with combinations of Chinese folk and regional music, with national and international forms.<sup>416</sup>

---

412 Huang, „Commercializing ideologies“, 192. Für ausführliche Informationen siehe z. B. Fairbank und Feuerwerker, *Republican China, 1912 - 1949*.

413 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 200.

414 Ebd., 202.

415 Ebd.

416 Ebd.

All diese Aspekte machen deutlich, dass die Filmemacher das Publikum tief bewegen und zum Handeln animieren wollten und dazu die Musik benutzten: „The musical images were intended to represent and to transform the social-political scene.“<sup>417</sup>

### 5.3.2 Nutzung von Musik als politisches Werkzeug

Dass die Musik in den untersuchten Liedern als ein politisches Mittel genutzt wird, zeigt sich besonders an zwei Aspekten: der Verwendung bestimmter Musikstile, nämlich Volkslied und Marsch, und der Verbreitung durch Massenmedien, nicht nur durch den Film, sondern auch mittels Schallplatten. Beides spielt wiederum für das Thema Ideologie und Kommerz eine Rolle, bedingt dadurch, dass die verschiedenen Institutionen mit ihren unterschiedlichen Intentionen so eng zusammenarbeiten.

Steen postuliert, dass die Konzentration auf Filmlieder (电影歌曲 *dianying gequ*) und Titellieder (主题歌 *zhuti ge*) in den linken Filmen der dreißiger Jahre zustande kommt, weil Orchesterproduktionen zu teuer wären und instrumentale Filmmusik als zu anspruchsvoll für den durchschnittlichen Kinobesucher galt.<sup>418</sup> Meiner Ansicht nach liegt der entscheidende Punkt aber darin, dass sich die Lieder aufgrund ihrer formalen Eigenschaften viel besser für den Zweck eignen, ideologische Botschaften zu transportieren. Zuerst ist festzustellen, dass Lieder einen Text haben, über den ein Großteil der Bedeutung des Liedes vermittelt wird. In „Yuguang qu“ ist es die Beschreibung der Lebensumstände der Fischer, in „Dalu ge“ der Aufruf zur gemeinsamen Anstrengung. Zweitens werden Liedformen verwendet, die zur Verbreitung politischer Inhalte schon immer gern genutzt wurden. Die Lieder „Siji ge“ und „Yuguang qu“ sind bekannten Volksliedern nachempfunden, was ihre Beliebtheit stärkt; und sie sind überdies durch die einfache Form leicht zu merken und nachzusingen. Diese Aspekte gelten auch für das Marschlied „Dalu ge“, das zudem durch seinen festen Rhythmus ein Gemeinschaftsgefühl unter den Singenden im Film schafft, das sich auch auf das Publikum überträgt. Hinzu kommt ein Prinzip, das Steen „Tradition für die Moderne“ nennt. Sowohl bei „Siji ge“ als auch bei „Yuguang qu“ können wir beobachten, wie nach diesem System populäre und volkstümliche Melodien zur Übertragung neuer Botschaften herangezogen werden.<sup>419</sup> Steen beschreibt weiter, wie He Lüting, mit der Komposition der Lieder für

417 Ebd., 203 f.

418 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 423.

419 Vgl. Ebd., 437. Diese häufig angewandte Methode wird in China mit dem Ausspruch: „neuen Wein in

*Malu tianshi* beauftragt, eine Schallplattenrecherche zu entsprechenden Volksliedern durchführt. Im Gegensatz zu den frühen dreißiger Jahren und Nie Er muss er sich nicht mehr persönlich in das thematische Umfeld begeben, da „am Ende der dreißiger Jahre ausreichend Tonträger entsprechender Musikformen vorhanden waren.“<sup>420</sup> Die Verwendung populärer und traditioneller Lieder zielt auf eine Identifikation des Publikums mit dem Filminhalt ab. Dadurch wurde erhofft, wie Steen darstellt, „über den Wiedererkennungswert beim Publikum sein politisches Bewusstsein zu schärfen, eine Praxis, die auch nach 1945 zur Anwendung kam.“<sup>421</sup>

In der Art ihrer Verwendung im Film gehen die Lieder oftmals über ihren ursprünglichen Charakter hinaus. „Siji ge“, das umgeschriebene Volkslied aus Suzhou, ist charakterisiert durch pentatonische Melodie, Rhythmus, Instrumentation und Gesang, die in ihrer Zusammenwirkung den chinesischen Patriotismus der Kriegszeit ausdrücken. „Through He’s rewrite, the provincial melodies turned into national hits with hallmarks of Chineseness.“<sup>422</sup> Yeh spezifiziert: „By using a love song to define and complement the images of the devastated country, the film could effectively deliver its message of condemnation of the Japanese invasion without arousing the censors.“<sup>423</sup>

Schließlich eignen sich Lieder durch ihre Kürze am besten zur Übertragung in andere Kontexte, was in den zweiten Punkt, den Zusammenhang mit der Schallplatte, überleitet. Die Komponisten der Zeit befinden sich in dem Wissen, durch Massenmedien einen Einfluss auf das Volk ausüben zu können. Wie Steen feststellt, will Ren Guang Schallplatten mit Volksliedern aufnehmen, „die zwar sprachlich sehr anspruchslos und musikalisch einfach sind, aber das harte Leben der Landbevölkerung widerspiegeln.“<sup>424</sup> Dabei nutzt er den Umstand aus, dass er, ebenso wie Nie Er, bei der ausländischen Plattenfirma Baidai (百代唱片公司 *baidai changpian gongsi*) arbeitet und somit der Überprüfung und Beschränkung durch die GMD entgeht. Dort produziert er viel „Musik zur Rettung des Vaterlandes vor dem Untergang“ (救亡 *jiu wang*) und folkloristische Musik.<sup>425</sup>

---

alte Schläuche füllen“ bezeichnet.

420 Ebd.

421 Ebd., 439.

422 Yeh, „Historiography and Sinification“, 88.

423 Ebd.

424 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 428.

425 Liang Maochun 梁茂春, *Bainian yinyue zhi sheng*, 105.

Auch Xian Xinghai arbeitet zunächst bei Baidai,<sup>426</sup> wird dann aber doch von der GMD zensuriert. Die Tatsache, dass er sich weigert, Populärmusik zu komponieren, zeigt, dass Ideologie auch um ihrer selbst willen verbreitet wurde, und nicht, wie unten diskutiert, aus kommerziellen Gründen, da sie dem Geschmack des Publikums entsprach. Daraufhin geht auch Xian ins Filmgeschäft und wird Leiter der musikalischen Abteilung der Xinhua-Filmgesellschaft (新华影片公司 *Xinhua yingpian gongsi*). Bis Ende des Jahres 1938 komponiert er fast 400 nationalistische Lieder.<sup>427</sup>

Diese Beispiele zeigen in Übereinstimmung zu Steens Untersuchung, dass die Schallplatte als weniger aufwendiges, aber einflussreiches Propagandamedium von den Linken genutzt wurde. Als vorteilhaft stellt sich für die in Filmkreisen bekannten Komponisten heraus, dass sie auch Erziehungsschallplatten der GMD produzieren und ausländische Unternehmen wie EMI und Victor zudem nicht von der GMD kontrolliert wurden.<sup>428</sup>

### 5.3.3 Ideologie und Kommerz

Dieses Spannungsfeld ist zentral für die Betrachtung der linken Filme und zeigt sich auch in den Liedern. Da so viele Faktoren in die Filmproduktion hineinspielen, wie die Anliegen der Filmgesellschaften, Zensur, Geschmack des Publikums usw., stellt sich die Frage, inwieweit man noch von einer ideologischen Bewegung sprechen kann. Dass dem doch so ist, hat die Analyse deutlich gezeigt und wurde in den beiden vorangehenden Abschnitten herausgearbeitet. Die Frage, die nun geklärt werden soll, ist, mit welchen Mitteln die linken Filmemacher ihre Ideologie an die Öffentlichkeit bringen. Hier soll der Einfluss der kommerziellen Faktoren anhand von drei Aspekten noch einmal verdeutlicht werden: dem Einfluss des Westens, der Stadt Shanghai und der Nutzung von Massenmedien.

Die Beziehung zwischen Filmemachern und Publikum war damals die einer beiderseitigen Anpassung. Weder war es eine ideologische top-down Didaktik noch waren die Filminhalte nur durch den Geschmack und die Wünsche des Publikums geprägt. Pang stellt die Entwicklung als dynamischen Prozess dar,<sup>429</sup> in dem zwar die Filme konzipiert sind, um dem Publikum zu gefallen, wie Lee schreibt: „In fact, in the contemporary writings about

---

426 Kraus, *Pianos and Politics in China*, 50.

427 Ebd., 50, 52.

428 Steen, „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!“ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“, 190.

429 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 13.

Chinese cinema we find constant references to audience and its important role in governing the choices – sometimes compromises – of the filmmakers“<sup>430</sup>. Umgekehrt prägen die Filme aber auch den Geschmack des Publikums.

Hierbei spielt die Musik eine entscheidende Rolle. Wie bei der Analyse deutlich wurde, werden die Hauptaussagen der Filme oft in den Liedern getroffen, gleichzeitig tragen sie, und auch die westliche Hintergrundmusik, zur Popularität der Filme bei. Dafür sind auch die Wechselwirkungen zwischen Film- und Schallplattenindustrie von Bedeutung.

### 5.3.3.1 Einfluss des Westens

Die Beziehung zum Westen ist ein vielseitiges Phänomen in den linken Filmen. Wie oben dargestellt, ist der westliche Imperialismus ein schwieriges politisches Thema zu dieser Zeit und Kulturschaffende sind bestrebt, die chinesischen Wurzeln zu erhalten und bestärken. Gleichzeitig sind Produkte aus dem Westen bei den chinesischen Konsumenten sehr populär, und vor diesem Hintergrund scheuen sich die Produzenten nicht, das Attribut „westlich“ für Filme oder Lieder in Artikeln und Werbeanzeigen zu nutzen, um die Attraktivität zu steigern.<sup>431</sup> Ebenso groß ist die Offenheit der Filmschaffenden für stilistische Einflüsse und Filmtechniken aus Hollywood und der Sowjetunion, die mit traditioneller chinesischer Erzählkunst kombiniert werden.<sup>432</sup>

Wie Huang darstellt, ist die Formel „Melodrama plus Isms“ beispielhaft für die Kombination aus westlicher Stilistik und nationalen Inhalten:

On the one hand, “melodrama“ was essential to the aim of entertaining the audience and making money. On the other, “zhuyi/isms“ at once accomplished the goals of instructing the audience and winning a good name for the company.<sup>433</sup>

Die Form des Melodramas unterstützt zusätzlich die Intention der Filmemacher: „The characteristic polarization of melodrama helped get clearer messages across to the movie-going public.“<sup>434</sup> Weil das Publikum die Filme im Hollywoodstil mag und Filmkritiker die Ideologie, was der Filmgesellschaft einen guten Ruf verschafft<sup>435</sup>, kann die Bedeutung von

---

430 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 93.

431 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 422.

432 Xiao, „Chinese cinema“, 4 ff.

433 Huang, „Commercializing ideologies“, 152.

434 Ebd., 173.

435 Ebd., 152.

„Melodrama plus Isms“ nicht unterschätzt werden.<sup>436</sup> Es muss aber festgehalten werden, dass die Themen der früheren Filme nicht völlig ausgelöscht waren, „rather, love and aesthetics are reoriented into the discourse of revolution and national salvation“<sup>437</sup>.

Die Formel „Melodrama plus Isms“ kann in ähnlicher Art auch auf die Verwendung der Musik übertragen werden. Hier könnte es etwa „Schlager plus Isms“<sup>438</sup> heißen, denn in der Art waren die Lieder beim Volk beliebt.<sup>439</sup> Lee beschreibt, dass Singen in den Shanghaier Nachtclubs und Radioprogrammen eine populäre Praxis ist, die in den Filmen aufgegriffen wird.<sup>440</sup> Zudem wurden die Lieder deshalb so berühmt, weil sie von den berühmten Sängerinnen jener Jahre, wie Zhou Xuan und Wang Renmei (王人美, 1914-1987) gesungen wurden.<sup>441</sup> Diese wurden aber auch deshalb zu Identifikationsfiguren, weil sie sich im nationalen Widerstand engagierten.<sup>442</sup> Hier zeigt sich, dass die Verbindung von Ideologie und Kommerz ein Phänomen auf allen Ebenen war.

Die Vermischung der verschiedenen Musikstile wurde oben schon thematisiert, aber sie ist natürlich essenziell für dieses Thema. Die Inkongruenz, die viele Autoren kritisieren, kann relativiert werden vor dem Hintergrund, dass sie „characteristic metropolitan sounds“<sup>443</sup> darstellt. Zudem erfüllen die unterschiedlichen Stile unterschiedliche Funktionen. So schreibt Yeh über *Yuguang qu*: „[I]t features diegetic Chinese songs to articulate the grievances of the fisherman along with nondiegetic European classics to set the narrative mood and atmosphere.“<sup>444</sup>

Nichtsdestotrotz betonen die Komponisten selbst die Bedeutung nationaler Musik. He Lüting betont in seinen Aufsätzen die Notwendigkeit, „chinesische“ Musik zu bewahren

---

436 Ebd., 173.

437 Zit. n. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 423. Über die Ästhetik in den linksgerichteten Filmen haben viele Autoren geschrieben. Ich klammere dieses Thema komplett aus, weil es den Rahmen überschreiten würde.

438 Unter Schlager verstehe ich in diesem Zusammenhang ein eingängiges, harmonisch einfaches, für das Volk bestimmtes und bei der Masse beliebtes Lied.

439 „Dass diese Strategien angesichts der Gesamtsituation ihren Zweck erfüllten, darf angenommen werden“. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 439. Die Schallplatten, die mit der Premiere des Filmes *Dalu* auf den Markt kamen, verkauften sich gut, die Lieder waren beliebt bei Schülern und Arbeitern und wurden sogar beim Militär gelehrt. Ein Beispiel dafür ist das Lied „Dalu ge“, welches, wie Sun Yu meint, großartigen Erfolg hatte. Es sei das vielleicht beste Lied von Nie Er neben der späteren Nationalhymne. Sun Yu 孫瑜: *Dalu zhi ge*, 140 f.

440 Lee, „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“, 91.

441 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 426.

442 Ebd., 439.

443 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 202.

444 Yeh, „Historiography and Sinification“, 92.

und voranzutreiben und beschwert sich gleichzeitig über die engstirnige und profitgierige Haltung der Shanghaier Filmproduzenten.<sup>445</sup> Auch Nie Er begründet den Erfolg der linksgerichteten Filme mit den Liedern, die seiner Überzeugung entsprechen: „[N]ew popular music can be embodied with both artistic power and patriotic spirit.“<sup>446</sup> Yeh erklärt: „This idea is rooted in the ability of music to arouse nationalist sentiments and enhance Chinese identity. Sinification at this moment of national salvation played a key role in determining the way film music was used and what it signified.“<sup>447</sup>

### 5.3.3.2 Shanghai und die Medien

Am Beispiel der Stadt Shanghai wird besonders deutlich, dass das Verhältnis von Ideologie und Kommerz auch zwiespältig ist. In der linken Ideologie ist jede Stadt als solche negativ besetzt, so wie es auch in *Malu tianshi* gezeigt wird: Shanghai ist eine große anonyme Weltstadt, individualistisch und utilitaristisch, in der die Unterschicht durch die Oberen unterdrückt wird.<sup>448</sup> Hier wird eine harsche Kritik an Shanghais semi-kolonialer Gesellschaft geübt, die sich durch Korruption und schlechte Moral auszeichnet. Gleichzeitig ist Shanghai aber auch die Hauptstadt für alle politischen und kulturellen Diskussionen, die die dreißiger Jahre prägten, wie die Sorge um das Überleben der Nation sowie die Veränderungen und Experimente in Film und Musik.

Zudem ist Kino in diesen Jahren überhaupt nur in Städten möglich: „Shanghai was an overtly metropolitan and commercial society; and film production required tremendous capital and affiliated institutions.“<sup>449</sup> Nur in einer solchen Stadt kann Kino als Massenmedium fungieren, denn so war es vor allem für die „ökonomisch benachteiligten und intellektuell weniger anspruchsvollen Gesellschaftsschichten eine preiswerte und einfach zugängliche Form der Unterhaltung“.<sup>450</sup>

Die Perspektive der Zuschauer ist aufgrund der schlechten Quellenlage viel zu wenig untersucht. Verkaufszahlen der Kinokassen und Laufzeiten sind zwar Anhaltspunkte für die

---

445 Ebd., 89.

446 Ebd., 91.

447 Ebd.

448 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 220, 225.

449 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 206.

450 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 416; Pang ergänzt, dass jedoch die Arbeiterschicht sich das Vergnügen nicht leisten konnte. Vgl. Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 40.

Beliebtheit der Filme, aber wie sie und ihre Musik tatsächlich auf die damaligen Zuschauer wirkten, muss leider ungeklärt bleiben. Dennoch soll verdeutlicht werden, wie wichtig es ist, die Musik der Filme in Beziehung zum sozialen Kontext zu hören und zu bewerten.<sup>451</sup> Zu diesem sozialen Kontext gehört auch, dass die Musik über Massenmedien verbreitet wird, denn „bereits bei *Yuguang qu* handelte es sich um ein Lied, das seine Inspiration aus dem Volk bezog und welches, nachdem es mit einem passenden realistischen Text versehen wurde, über die (Massen)Medien an die Massen zurückgegeben, von ihnen angenommen und gekauft wurde.“<sup>452</sup> Dabei spielt natürlich die große Wirkkraft der Musik eine Rolle, weshalb sie bei der Verbreitung über Massenmedien die Inhalte eingängig vermittelt, verstärkt und festigt. Folgendes Zitat aus der *Jiuguo shibao* (救国时报 Zeitung der nationalen Rettung) vom 25.6.1936 zeigt, dass die Einteilung in „weichen Tofu“ auf der einen und progressive Massenlieder auf der anderen Seite sich schon sehr früh im Bewusstsein der Menschen manifestierte:

Three or four years ago, Shanghai was still a world of songs such as „Peach Blossom River,“ “Kelian de qiuxiang“ (Pitiful Qiuxiang), “Misty Rain“ – solo songs sung by single people. Although they were very sweet and beautiful, the tunes were actually weak and dispirited. As the days of national calamity deepen, heroic roaring masses songs are appearing, such as those of the famous musician Nie Er, “Song of the Big Road“ and “The Pioneers“.<sup>453</sup>

Es verdeutlicht zudem, dass die Musik nicht nur den Wandel der Gesellschaft, der Werte usw. repräsentiert, sondern von Linksgesinnten genutzt wurde, um diesen Wandel zu fördern und voranzutreiben, indem unerwünschte Musik wie die Liebeslieder Li Jinhuis in den öffentlichen Medien kritisiert wurden.

Zusammenfassend kann die Frage, ob es sich bei der linksgerichteten Filmbewegung um ein ideologisch-politisches oder künstlerisch-kommerzielles Phänomen handelt, dahingehend beantwortet werden, dass alle Punkte eine Rolle spielen. Wie Tuohy betont, waren in dieser Zeit Konzepte und Bewegungen noch nicht standardisiert, ebenso waren Ideen und Techniken noch im Aufbau begriffen und wurden flexibel getestet. Uneindeutig wird die Situation außerdem, weil das Personal zwischen den Filmfirmen wechselt, diese auf finanziellen Erfolg angewiesen sind und die Filme zudem so konstruiert werden, dass

---

451 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 207.

452 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 428.

453 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 218 f.

sie an der Zensur der GMD und der Japanischen Regierung vorbeikommen.<sup>454</sup> Auch das Publikum muss lernen, das neue Medium zu verstehen. „Both consumers and producers were moving through an experimental learning process, a multichanneled process that included music.“<sup>455</sup>

In den vorherigen Zeiten des Filmschaffens galt: Wenn genug Geld vorhanden war, dann stand die Ideologie im Vordergrund, wenn nicht, wurden Filme gedreht, die Geld einbrachten. Daher ist die linke Filmbewegung etwas Besonderes, da sie Ideologie und Kommerz verbindet, indem sie für sie wichtige Themen zuschauerfreundlich verpackt. Pang weist darauf hin, dass die Filme *trotz* ihrer politischen Botschaft beliebt waren<sup>456</sup>, aber vielleicht waren sie es auch *deswegen*. Gerade die sozialen Themen wie die Ungerechtigkeit gegenüber den unterdrückten Gruppen der Frauen, Fabrikarbeiter und Bauern dürften das Publikum angesprochen haben. Wie in *Yuguang qu* werden die Filme mit hochdramatischen Elementen versehen, so dass die Grenze zwischen „politics and marketability“<sup>457</sup> nahezu völlig verwischt.

Auch die Filmlieder bewegen sich in diesem Dualismus zwischen westlicher Klassik und chinesischen Volksliedern mit ihren vermeintlich unterschiedlichen Aufgaben. Wie jedoch in der Analyse gezeigt werden konnte, beinhalten schon die Lieder allein diese doppelte Dimension, die ich „Schlager plus Isms“ genannt habe.

## 6. Fazit

Diese Arbeit untersucht die Funktion und Bedeutung der Filmmusik der Filme der dreißiger Jahre in China. Anhand der Analyse dreier Lieder ist gezeigt worden, dass die Lieder durch ihre textliche und musikalische Beschaffenheit die Kernaussage des Filmes tragen. Darüber hinaus stehen sie, ebenso wie die Filme, aber durch ihre spezifische mediale Flexibilität noch stärker in Bezug zur damaligen Realität, von der sie geprägt sind und die sie nach der Intention der Autoren und Komponisten wiederum prägen sollen.

Wie alle Filme müssen auch die linksgerichteten der dreißiger Jahre und ihre Lieder in ihrem eigenen kulturellen Kontext gesehen werden, denn ihre soziale Bedeutung erschließt

---

454 Ebd., 207.

455 Ebd.

456 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 18.

457 Ebd., 19.

sich aus den historischen Gegebenheiten. So spiegeln sie inhaltlich die gesellschaftlichen Missstände und Konflikte Shanghais wider. Im Zentrum stehen Arbeiter, Frauen und Studenten und „ihr teilweise tragischer Kampf ums Überleben und gegen Ungerechtigkeit und Korruption, getragen von der patriotisch inspirierten Hoffnung auf ein freies und unabhängiges China.“<sup>458</sup> Verschärft wird der Einfluss der Zeitgeschehnisse durch die Angriffe der japanischen Armeen:

Many writers, filmmakers, intellectuals and musicians felt the need to concentrate on the fate of their country, and began to put a high value on patriotism and nationalism. The writing of pure love stories and the singing of sentimental love songs were now condemned as not being patriotic.<sup>459</sup>

Die emotionale Situation, die in diesen „neuen“ Liedern vermittelt wird, entspricht der der meisten Bewohner Shanghais zu dieser Zeit, die von Sorge wegen der japanischen Besatzung erfüllt sind und oft von Partner oder Familie getrennt wurden.<sup>460</sup> So wird durch die Musik eine Identität der Shanghaier Bevölkerung geschaffen, die mithilfe der modernen Massenmedien manifestiert wird:

The song spoke for the masses. It reached all the radio listeners in Shanghai, and created a sense of solidarity that now entered each private home, café, department store and dance hall.<sup>461</sup>

Das Thema der Trennung, wie es in „Siji ge“ ausgebreitet wird, ist in der chinesischen Dichtung ein tief verwurzelt. Auch deshalb erzielten die Filme eine hohe Identifikationswirkung beim Publikum und demonstrierten durch den Rückgriff auf die traditionelle Kultur zudem die Stärke der Nation.<sup>462</sup> Nationalistische Charakteristika werden auch betont, indem volkstümliche Lieder verwendet werden. In der Umwandlung von Text und Melodie und der Anpassung an andere Kontexte lässt sich aber besonders gut erkennen, dass bekannte Lieder als Mittel zum Zweck, nämlich der Verbreitung der Ideologien, genutzt werden.

Diese Ideologien und ihre Verbreitung über Filmmusik sind Anfang der dreißiger Jahre bereits ein viel diskutiertes Thema. Vor allem linksgerichtete Filmemacher propagieren die ideologische und erzieherische Funktion der Musik und kritisieren Musik, die nur zu

458 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 424.

459 Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China’s Popular Music“, 126.

460 Ebd., 133.

461 Ebd.

462 Ebd., 132.

Unterhaltungs- und kommerziellen Zwecken produziert wird.<sup>463</sup> Auch der in dieser Zeit einsetzende Filmkritizismus unterstützt die Ausbreitung ideologischer Botschaften in Filmen.

Jedoch sind auch die ideologisch angereicherten Filme mitnichten frei von kommerziellen Elementen. Schon präskriptiv muss eingeräumt werden, dass politische Lieder nur dann eine große Wirkung entfalten können, wenn sie sich aufgrund ihrer Beliebtheit im Volk verbreiten. Sobald die modernen Medien ins Spiel kommen, wird daraus schnell ein kommerzielles Phänomen, da die Filmgesellschaften vor allem nach Profit streben. Und tatsächlich zeigt sich, dass die Filmlieder trotz und wegen ihrer politischen Aussagen zur Beliebtheit der Filme beitragen, andersherum aber selbst zu schnellerer und größerer Bekanntheit und Beliebtheit gelangen, wenn sie im Rahmen eines Filmes veröffentlicht werden.<sup>464</sup>

Zu nicht geringem Teil verdanken die Lieder ihre Beliebtheit auch den Darstellern, denn in den dreißiger Jahren war es üblich, dass die Schauspieler die Lieder selbst sangen.<sup>465</sup> Wie am Beispiel *Malu tianshi* deutlich wird, sind auch hier die Ebenen Ideologie und Kommerz verbunden. Zwar singt Zhou Xuan in der Rolle der Xiao Hong ein Lied mit politischer Botschaft, doch spielen andere Faktoren wie der Starkult und die Attraktivität des weiblichen Körpers auch eine Rolle.<sup>466</sup> Und so verkörpern die berühmten Schauspielerinnen der Zeit selbst die zwei Aspekte: „Zhou’s image and songs typified the tastes of Shanghai in the 1930s. She participated in anti-Japanese musical activities, and continued singing and acting throughout the war years“.<sup>467</sup> Auch Wang Renmei trat 1935 einer Untergrundvereinigung der KPCh bei.<sup>468</sup>

Die Musik und speziell die Lieder der Filme werden von vielen als der maßgebliche Grund für den Erfolg eines Filmes gesehen.<sup>469</sup> Die Bedeutung der Musik als dramaturgisches Element, als Werbeträger und für die Umgehung der Zensur sind ausführlich dargelegt worden. Durch den Erfolg des Titelsongs wird zudem die Beziehung zwischen Film, Radio

---

463 Ebd., 128.

464 Ebd.

465 Ebd.

466 Jones, *Yellow music*, 135 f.

467 Ho, „Social change and nationalism in China’s popular songs“, 442.

468 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 427 f.

469 So schreibt Yeh: „Historians often identify songs written by Chinese musicians as the key to the popularity of the leftist classics of the 1930s and 1940s.“ Yeh, „Historiography and Sinification“, 87. Als Beispiel führt Yeh auch „Siji ge“ und „Tianya genü“ aus *Malu tianshi* an.

und Tonträger erneut belebt.<sup>470</sup> Steen resümiert:

Deutlich zutage treten die Unverzichtbarkeit des Tonträgers, seine zielorientierte Anwendung und die Abhängigkeit von der ausländischen Schallplattenindustrie. Durch die professionelle Einbindung des Filmliedes sowohl in den Filmkontext als auch für den nationalen Widerstand entwickelte sich der Tonträger nicht nur zu einem kommerziell notwendigen Bestandteil des Films. Ebenso wie das Filmlied rückte er in das Zentrum eines ideologischen und nationalen Kampfes, der teilweise direkt, dann aber aufgrund der Zensurpolitik äußerst sensibel ausgetragen wurde. Der Versuch einer breit angelegten aktiven Nutzung des Tonträgers für den antiimperialistischen Widerstand nahm hier seinen Anfang.<sup>471</sup>

In den Filmen der dreißiger Jahre kommt eine bunte Mischung verschiedener Musikstile vor, hauptsächlich sind dies westliche Klassik und chinesisches Volkslied. Tuohy schreibt daher: „The period does not present a unified theme or monophonic musical language.“<sup>472</sup> Meiner Meinung nach besteht die Einheit dieser Filmmusik aber trotz ihrer Uneinheitlichkeit, zum einen, weil die Art der verwendeten Musik sich in den Filmen stark ähnelt, zum anderen, weil sie die zu dieser Zeit in Shanghai üblichen Klänge widerspiegeln. Zudem wurden die unterschiedlichen Musikstücke als Original-Filmmusik komponiert und zusammengestellt.

Richtig ist aber, dass diese Phase des Filmmusikschaffens dadurch geprägt ist, dass neue musikalische Genres und Technologien ausprobiert werden und mit Vorbildern aus Hollywood und den neuen sozialpolitischen Liedformen experimentiert wird.<sup>473</sup> Gleichzeitig wird die künstlerische Freiheit eingeschränkt durch ideologische Debatten, Einfluss der Regisseure und Filmgesellschaften sowie die Zensur der Regierung. Innerhalb weniger Jahre werden so ausgefeilte Techniken entwickelt, Musik als strukturierendes und bedeutungserweiterndes Mittel einzusetzen.<sup>474</sup>

Die Wirkung der Filme entsteht jedoch nicht durch die Musik allein. Emotionen und kognitive Bewertung bilden keine einmalige Abfolge, sondern greifen immer wieder ineinander, was zum subjektiven Eindruck des Erlebnisses führt. „Die spezifische filmische Emotionalität wird dem Film also nicht durch die Musik beigefügt, sondern entsteht im

---

470 Kreuzer, *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, 75.

471 Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*, 417.

472 Tuohy, „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“, 220.

473 Ebd., 220 f.

474 Ebd., 220.

Ganzen von Musik, Sprache, Bildern, Originaltönen und anderen Gestaltungsteilen.“<sup>475</sup>

Wie durch das Kommunikationsmodell erläutert wurde, kann die vom Sender intendierte Botschaft vom Publikum sehr unterschiedlich aufgenommen werden. Bei den hier diskutierten Liedern spielen viele Faktoren zusammen, die eine bestimmte Wirkung erzielen sollen. Steen benennt einige Dinge, die im China des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielen und daher zur Beliebtheit der Lieder beitragen:

[A]n attractive tune and a provocative content, [...] a [...] convergence of tradition and modernity, of film and star cult, love and war, imagination and reality, life and death, criticism and propaganda, reform policy and nostalgia, past and present, home and abroad [...].<sup>476</sup>

Auch wenn der Großteil der in den dreißiger Jahren in China gezeigten Filme aus dem Ausland stammt und die chinesischen Filme nur einen Marktanteil von 8,5 % ausmachen, kann angenommen werden, dass ihr Einfluss dennoch sehr groß ist. Darauf weisen die Verkaufszahlen der beliebten Filme hin.<sup>477</sup> Somit leistet das Kino tatsächlich einen Beitrag zur Formung der öffentlichen Meinung und Verbreitung moderner Ideen.<sup>478</sup>

Wie Pang zusammenfasst, war das Linke Kino der dreißiger Jahre eine kulturelle Massenbewegung, beladen mit der ideologischen Suche nach Identität der Filmemacher, kombiniert mit kommerziellen Aspekten von Geschmack und Werten des Publikums.<sup>479</sup> Huang schränkt aber ein, dass die Filme nicht in dieser Form kanonisiert werden sollten, da sie sich in beiden Punkten nicht von den anderen Filmen der zwanziger und dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts abheben. Sie alle funktionieren nach der Formel „Melodrama plus Isms“.<sup>480</sup> Genau deshalb denke ich, dass es eigentlich irrelevant ist, ob oder welche Filme unter einem Oberbegriff zusammengefasst werden. Wichtig ist, dass in den Filmen der Zeit, nennt man sie linksgerichtet oder nicht, sowohl die Popularkultur als auch die intellektuelle Atmosphäre sichtbar wird. Gleiches gilt für die Musik, in der sich beides auf eleganteste Weise verbindet. Deshalb argumentiere ich, dass den Liedern die Formel „Schlager plus Isms“ zugrunde liegt.

---

475 Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, 77.

476 Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China's Popular Music“, 149.

477 Huang, „Commercializing ideologies“, 226.

478 Ebd.

479 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 198.

480 Huang, „Commercializing ideologies“, 223.

## 7. Epilog

Geschichtliche Dokumente, wie es auch die Filme der dreißiger Jahre sind, können nicht aus der Geschichte herausgelöst betrachtet werden. In welcher vielfältiger Weise die linksgerichtete Filmbewegung von historischen Aspekten beeinflusst ist, wird in der vorliegenden Arbeit ausführlich analysiert. Ein kurzer Ausblick auf die folgende Zeit soll andeuten, wie die linke Filmbewegung zu Ende ging und wiederum die Geschichte geprägt hat.

Zwar blieben die ausländischen Kolonien in Shanghai von der japanischen Invasion am 7. Juli 1937 unberührt und viele Filme wurden auch weiterhin vorgeführt, aber ein großer Teil der Shanghaier Filmindustrie wurde aufgelöst. So brachten neben finanziellen Problemen der Filmstudios letztlich auch die Besetzung der Studios durch die Japaner, bei der z. B. auch die Mingxing-Studios schwer beschädigt wurden, das Ende der linksgerichteten Filmbewegung.<sup>481</sup>

Einige der Mitwirkenden der Bewegung, ob Regisseure, Schauspieler oder Kritiker, organisierten sich in patriotischen Schauspielgruppen (救亡影劇團 *jiuwang yingju tuan*), die meisten jedoch emigrierten nach Hong Kong und errichteten dort eine neue Basis für ihr Filmschaffen. Acht Jahre später, nach Kriegsende, kamen viele Künstler zurück nach Shanghai.<sup>482</sup> So geht der Geist der Bewegung über das Jahr 1937 hinaus. Das offizielle Ende der Bewegung ist aber 1949 erreicht, da mit Gründung der Volksrepublik die spezifische Funktion der Bewegung, nämlich soziale Kritik, überflüssig wird, so zumindest das theoretische Argument der Regierung, die laut Pang Angst vor der Stärke der Bewegung hatte und ihr Fortbestehen zu verhindern suchte.<sup>483</sup> Auch ab 1949, unter der Führung der KPCh, blieb die in Kriegszeiten durcheinander geratene Filmzensur zunächst instabil und inkonsistent. Später wurde sie aber wieder strenger und alle Filme mit anti-kommunistischen, pro-imperialistischen, pro-feudalistischen, pornographischen oder die Gesetze der Volksrepublik China verletzenden Inhalten wurden verboten.<sup>484</sup>

Unter Maos Regentschaft hatten die Filmemacher nicht mehr so viel Freiheit wie in den dreißiger Jahren. Auch wurde der Hauptstandort des Filmwesens nach Beijing verlegt, wodurch sämtliche Filme und deren Vorführung vom Staat überwacht werden konnten. Es

---

481 Pang, „China’s Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 117.

482 Ebd.

483 Ebd., 279.

484 Zhang und Xiao, *Encyclopedia of Chinese film*, 109 f.

folgten weitere Schläge gegen die linke Filmszene, vor allem während der Kulturrevolution. Teilweise können diese auch als persönlicher Racheakt von Maos Ehefrau Jiang Qing gesehen werden, die alle Zeugnisse ihrer Vergangenheit als Schauspielerin vernichten wollte.<sup>485</sup> So wird die Geschichtsschreibung über die Bewegung in dieser Zeit stark behindert und erst 1993 wird von der Partei die *Zhongguo zuoyi dianying yundong* herausgegeben und damit offiziell die ideologische und historische Bedeutung der Bewegung anerkannt.<sup>486</sup>

Auch aus filmtechnischer Sicht ist der Einfluss der Filme der dreißiger Jahre groß: „The legacy of leftist film was not only revived in the late 1940s; it also continues to inspire filmmakers of the 1980s-90s.“<sup>487</sup> So sind Technik und Stilistik der folgenden sogenannten Dritten und Vierten Generation der chinesischen Filmemacher von den linken Filmen beeinflusst und erst die Fünfte Generation verkehrt sich stilistisch ins Gegenteil. Der starke Zugehörigkeitssinn und das Verantwortungsgefühl für die Nation bleiben aber auch hier erhalten.<sup>488</sup>

Auch musikalisch sind die Einflüsse der dreißiger Jahre lange nachweisbar. Zhou Xuan, deren Karriere mit der Hauptrolle in *Malu tianshi* begann, wird noch zu Kriegszeiten als die „Goldene Stimme“ (金嗓子 *jin sangzi*) bekannt<sup>489</sup>:

In the 1940s she became one of the most adored Chinese film stars whose private life was of public interest and was therefore constantly scrutinized in Shanghai's newspapers and film magazines.<sup>490</sup>

Die Funktion, die die Lieder in den Filmen der dreißiger Jahre haben, ist Vorbote der späteren Zeit: „This new music – the music of nationalism and social realism – was to present society through the eyes of the masses and to show the inevitable success of the revolution, so that the masses would be uplifted and be willingly mobilized for nation building.“<sup>491</sup> So wie es Mao in den Yan'aner Reden festhält, wurde Musik als Mittel für die moralische Erziehung gesehen, nicht als Unterhaltung. Die Kommunisten befinden sich

---

485 Sie spielte unter dem Pseudonym Lan Ping u. a. in *Dushi fengguang* (都市風光, „Großstadtszenen“, 1935), *Langshandie xueji* (狼山喋血记, „Blutbad am Wolfsberg“, 1936) und *Lianhua jiaoxiangqu* (联华交响曲, „Linhua-Sinfonie“, 1937).

486 Ganzer Absatz: Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 282.

487 Xiao, „Chinese cinema“, 15.

488 Pang, „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“, 285.

489 Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China's Popular Music“, 127.

490 Ebd., 128.

491 Wong, „Nationalism, Westernization, and Modernization“, 386.

damit in der konfuzianischen Tradition.

Inhaltlich jedoch werden die Lieder der Zeit kritisch gesehen, weshalb sie, ebenso wie die Filme, 1949 verbannt werden. Viele Lieder überleben aber sowohl in Hong Kong und Taiwan als auch im Geheimen in der Volksrepublik.<sup>492</sup> Durch die Reformpolitik Deng Xiaopings seit 1978 kommen viele populäre Musikstücke und Lieder aus Europa und Amerika, aber auch aus Taiwan und Hong Kong wieder in die Volksrepublik China. So werden die Lieder der dreißiger Jahre, die bei vielen noch bekannt sind und auch bei der jungen Generation schnell beliebt werden, in den achtziger und neunziger Jahren neu aufgelegt.<sup>493</sup>

Nach 1983, im Rahmen der „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ (清除精神污染 *qingchu jingshen wuran*) werden die Lieder sogar als Modell für zukünftige Kompositionen hervorgehoben. Besonders wegen der chinesischen Charakteristik, nämlich Zhous vom Traditionellen inspirierter, aber modernisierter folkloristischer Gesangstil, werden sie als Antwort auf westliche Populärmusik gelobt.<sup>494</sup>

Im Jahre 1993 bringt die China Record Company in Shanghai eine Doppel-CD heraus: *Die Goldene Stimme: Die Originalklänge Zhou Xuans*<sup>495</sup>, denn die Nachfrage besteht aufgrund einer Welle der Romantik und Nostalgie der dreißiger und vierziger Jahre.<sup>496</sup> Bei der chinesischen Veröffentlichung werden die Originalaufnahmen Zhou Xuans, entsprechend der kommunistischen Strategie alten Wein in neue Flaschen zu füllen, mit einem Disco-Synthesizer Pop-beat unterlegt.<sup>497</sup> Auch „Siji ge“ ist auf dieser Aufnahme enthalten.<sup>498</sup>

---

492 Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China’s Popular Music“, 125, 140.

493 Ganzer Absatz: Ebd., 140.

494 Ebd., 143.

495 *Jin sangzi: Zhou Xuan yuan sheng* 金嗓子:周璇原声 (Die Goldene Stimme: Die Originalklänge Zhou Xuans), Interpret: Zhou Xuan 周璇, 2CD, Zhongguo changpian shanghai gongsi 中国唱片上海公司, 1993.

496 Diese Welle wurde auch ausgelöst durch eine CD-Veröffentlichung der EMI Hong Kong im Jahre 1992. Vgl. Steen, „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China’s Popular Music“, 144.

497 ganzer Absatz: ebd.

498 *Jin sangzi: Zhou Xuan yuan sheng* 金嗓子:周璇原声 (Die Goldene Stimme: Die Originalklänge Zhou Xuans), Interpret: Zhou Xuan 周璇, CD 1, Track 9.

## 8. Anhang

### 8.1 Filmtabelle

Tab. 1: Musik in ausgewählten chinesischen Filmen der 1930er Jahre

Film	Handlung	Personen	Musik
<i>Dalu</i> 大路 „Die große Straße“	Der Film handelt von einer Gruppe Arbeiter, die eine Straße bauen, welche im Kampf gegen die Japaner benutzt werden soll. Zudem entwickelt sich eine Liebesgeschichte. Am Schluss kommen alle bis auf ein Mädchen bei einem Angriff ums Leben.	Regie und Drehbuch: Sun Yu 孫瑜  Hauptdarsteller: Jin Yan 金焰 Li Lili 黎莉莉 Zheng Junli 郑君里  Lianhua-Filmgesellschaft (联华影业公司, <i>Lianhua yingye gongsi</i> ), 1934	„Kailu xianfeng“ 开路先锋 Marschlied auf Mundharmonika gespielt, trad. chin. Musik  „Dalu ge“ 大路歌 westliche Klassik, „Jahrmarktsmusik“  „Xin Fenyang ge“ 新凤阳歌 Gesang und instr. Begleitung (Geräuschuntermalung) werden im Film dargestellt  „Yanyan ge“ 燕燕歌
<i>Malu tianshi</i> 马路天使 „Straßenengel“	Die zwei Schwestern Xiao Hong und Xiao Yun werden nach ihrer Flucht aus der Mandschurei von einem Shanghaier Ehepaar aufgenommen. Xiao Yun wird zur Prostitution gezwungen, während Xiao Hong im Teehaus singen muss.  Als Xiao Hong an einen Gauner verkauft werden soll, fliehen die beiden gemeinsam mit ihren Freunden. Dabei wird Xiao Yun von ihren Verfolgern umgebracht.	Drehbuch und Regie: Yuan Muzhi 袁牧之  Hauptdarsteller: Zhou Xuan 周璇 Zhao Huishen 赵慧深 Zhao Dan 赵丹  Musik: He Lüting 贺绿汀  Mingxing-Filmgesellschaft (明星影片公司, <i>Mingxing yingpian gongsi</i> ), 1937	„Siji ge“ 四季歌  „Tianya genü“ 天涯歌女  Westliche Klassik von Sibelius, Tschaikowski und Berlioz
<i>Shennü</i> 神女 „Göttin“	Eine junge Frau arbeitet in Shanghai als Prostituierte um sich und ihren Sohn Shuiping durchzubringen. Sie gerät in die Hände eines Gangsters, der hält sie fest, erpresst sie und nimmt ihr Geld. Sie schafft es jedoch	Regie und Drehbuch: Wu Yonggang 吴永刚  Hauptdarsteller: Ruan Lingyu 阮玲玉 Zhang Zhizhi 章志直	In der Version mit englischen Zwischentiteln, die ich gesehen habe ist keine Tonspur vorhanden. Das eine

	<p>ein wenig Geld zu verstecken. Als an der Schule bekannt wird, dass Shuipings Mutter eine Prostituierte ist, wird er gegen den Willen des Schulleiters, der sich für die Beiden einsetzt, der Schule verwiesen. Die Mutter beschließt, mit Kind und Geld zu fliehen, aber der Gangster hat auch das versteckte Geld gestohlen. Sie erschlägt ihn und muss ins Gefängnis. Der Schuldirektor besucht sie und verspricht, dass er sich Shuiping annimmt. Sie ist gedanklich bei ihrem Sohn, indem sie sich sein Leben vorstellt.</p>	<p>Lianhua-Filmgesellschaft (联华影业公司, <i>Lianhua yingye gongsi</i>), 1934</p>	<p>wichtige Lied, welches der Sohn singt, wird also nur per Zwischentitel dargestellt</p>
<p><i>Shizi jietou</i> 十字街头 „Straßenkreuzung“</p>	<p>Der Film erzählt die Geschichte von vier arbeitslosen Studienkollegen. Einer begeht einen Selbstmordversuch. Ein anderer wohnt in einem Zimmer, das nur durch eine Holzwand von dem Zimmer eines Mädchens getrennt ist. Die Beiden sehen sich aufgrund ihrer unterschiedlichen Arbeitszeiten nur an der Straßenbahnstation, nehmen aber dennoch Kontakt über die Wand hinweg auf. Sie verlieben sich und reißen die Wand schließlich nieder. Das Mädchen muss ausziehen, weil sie ihre Arbeitsstelle verloren hat. Als die Studienfreunde sich wiedertreffen, hat sich ein weiterer Freund umgebracht. Die vier Freunde wollen stark sein und gehen Arm in Arm der Zukunft entgegen.</p>	<p>Drehbuch und Regie: Shen Xiling 沈西苓</p> <p>Hauptdarsteller: Zhao Dan 赵丹 Bai Yang 白杨</p> <p>Mingxing-Filmgesellschaft (明星影片公司, <i>Mingxing yingpian gongsi</i>), 1937</p>	<p>„Chuntian li“ 春天里</p> <p>westliche Musik: Sibelius: Finlandia ??, Rossini: Wilhelm Tell??</p>
<p><i>Taoli jie</i> 桃李劫 wörtl.: Der Raub von Pfirsich und Pflaume, auch bekannt als <i>Das Schicksal der Hochschulabsolventen</i></p>	<p>Die zwei Hochschulabgänger Li Lilian und Tao Jianping heiraten und hoffen auf ein gutes Leben, aber es passieren schlimme Dinge. Die Frau stirbt und der Mann gibt das Kind weg.</p>	<p>Regie: Ying Yunwei 应云卫</p> <p>Drehbuch: Ying Yunwei 应云卫 Yuan Muzhi 袁牧之</p> <p>Hauptdarsteller: Yuan Muzhi 袁牧之 Chen Bo'er 陈波儿 Tang Huaiqiu 唐槐秋 Zhou Boxun 周伯勋</p> <p>Diantong-Filmgesellschaft (电通影片公司, <i>Diantong yingpian gongsi</i>), 1934</p>	<p>„Hymne“ bei Veranstaltung</p> <p>klassisches Stück (Offenbach: Barcarole?) in Frühlings-/Liebesszene</p> <p>Marschmusik bei Dampferabfahrt</p> <p>Lied/Schlager, ähnlich westlicher Filmmusik</p> <p>instrumentale Untermalung</p>

			<p>während die Filmszenen weiterlaufen, ebenso Klassik</p> <p>Schubert: Ave Maria, vollständig ohne Schnitte (Vater allein nach dem Tod der Mutter)</p> <p>chinesisches Schlusslied</p>
<p><i>Xin nüxing</i> 新女性 „Neue Frauen“</p>	<p>Wei Ming, eine moderne und gebildete Frau lebt ihr Leben in Shanghai. Als ihre Tochter aus einer gescheiterten Ehe von der Tante zur Mutter zieht, beginnen die Probleme: Die Tochter ist krank, die Mutter muss sich um sie kümmern, hat deswegen keine Arbeit mehr und kein Geld für Medikamente. Schließlich prostituiert sie sich. Als die Tochter stirbt, versucht Wei Ming Selbstmord zu begehen. Im Krankenhaus wird sie von Freunden überzeugt weiterzuleben. Sie ruft aus, dass sie leben will. Eine Zeitung verkündet wenig später ihren Tod.</p>	<p>Regie: Cai Chusheng 蔡楚生</p> <p>Drehbuch: Sun Shiyi 孙师毅</p> <p>Hauptdarsteller: Ruan Lingyu 阮玲玉 Wang Naidong 王乃东 Zheng Junli 郑君里</p> <p>Lianhua-Filmgesellschaft (联华影业公司, <i>Lianhua yingye gongsi</i>), 1935</p>	<p>Westliche Musik</p> <p>Tanzball und Tanzvorführungen der unterdrückten Frauen mit Musik unterlegt</p> <p>Schulkinder lernen patriotische Lieder</p> <p>Händel: Largo aus Xerxes</p> <p>Schubert: Ave Maria (geschnitten) in Szene mit krankem Kind</p> <p>jazz/swing</p>
<p><i>Yasui qian</i> 压岁钱 „Die Neujahrs-münze“</p>	<p>Im Zentrum der Handlung steht eine Münze, die Rongrong von ihrem Großvater zum Neujahrsfest geschenkt bekommt. Im Laufe des Jahres geht die Münze durch viele Hände. Durch das Verfolgen ihres Weges bekommt man einen Einblick in alle möglichen Gesellschaftsschichten.</p>	<p>Regie: Zhang Shichuan 张石川</p> <p>Drehbuch: Xia Yan 夏衍</p> <p>Hauptdarsteller: Gong Qiuxia 龚秋霞 Hu Rongrong 胡蓉蓉 Li Minghui 黎明晖</p> <p>Mingxing-Filmgesellschaft (明星影片公司, <i>Mingxing yingpian gongsi</i>), 1937</p>	<p>Westliche Musik</p> <p>chinesisches Lied,</p> <p>Stepptanz</p> <p>„ich küsse Ihre Hand, Madame“ instr., vermischt mit chinesischem Lied (Tonspurfehler?)</p> <p>Standard-Paartanz</p> <p>„Maomao yu“ (毛毛雨, Nieselregen) von Li Jinhui wird in verschiedenen Kontexten transformiert</p>

			(Schulklasse, Radio...)
<p><i>Yuguang qu</i> 渔光曲 „Lied der Fischer“</p>	<p>Der Film zeigt das harte Leben der Fischer. Für die ausführliche Inhaltsangabe siehe S. 58 dieser Arbeit.</p>	<p>Drehbuch und Regie: Cai Chusheng 沈西苓</p> <p>Hauptdarsteller: Wang Renmei 王人美 Luo Peng 罗朋 Yuan Congmei 袁丛 美 Han Langen 韩兰根</p> <p>Lianhua- Filmgesellschaft (联华 影业公司, <i>Lianhua yingye gongsi</i>), 1934</p>	<p>„Yuguang qu“ 渔光曲</p> <p>Franz Schubert: „Ave Maria“, andere westliche Klassik</p>

## 8.2 Lieder

Lied 1: „Siji ge“ 四季歌. Quelle: www.myscore.org (Zugriff am 21.02.2013).

### 四季歌

江苏 民歌  
田 汉词  
贺绿汀编曲

1=G ( 1. 2 3 5 2 1 6 5 6 5 6 1 5 — ) 3 2 3 5

春夏秋冬 季季季季 到到到到 来来来来

绿柳荷雪 满丝荷花 窗，长，香，茫， 大大大寒 姑姑姑姑 娘娘夜做 下泊夜好 绣到梦送 鸳长家情

5 — 6 1 5 6 1 2 3 2 1 6 5 6 —

雾江乡郎 忽江醒血 然南来肉 一江不筑 阵北见成 无风爹长 情光娘城 棒好面长

6 1 2 3 2 1 6 5 3 5 1 6 1-3. 5.

打怎只依 得及见愿 做 鸳鸯床当 鸯纱前年 各起明小 一高月孟 方梁光 姜。

## 渔光曲

Vorspiel

云儿飘在海空，  
 鱼儿藏在水中。早晨太阳里晒鱼网，  
 迎面吹过来大海风。 *Zwischenspiel*

潮水升，浪花涌，鱼船儿飘飘，各西东。  
 轻撒网，紧拉绳，烟雾里辛苦等鱼踪。  
*Zwischenspiel* 鱼儿难捕船租重，  
 捕鱼人儿世世穷。爷爷留下的破鱼网，  
 小心再靠它过一冬。

Lied 3: „Dalu ge” 大路歌. Quelle: www.myscore.org (Zugriff am 21.02.2013).

# 大路歌

(影片《大路》主题歌)

孙 瑜词  
聂 耳曲

广板

1=F 2 2 2 1 6 2 3 1 2 1 1 1 2 1 6 1 #5 6 2 2 2 1 6

哼 呀 咳 喘 咳! 咳 喘 咳! 哼 呀 喘 咳 吭! 喘 咳 吭! 哼 呀 咳 喘

2 3 1 2 1 1 1 2 1 6 1 #5 6 2 2 2 1 3 1 2 3 5

咳! 咳 喘 咳! 哼 呀 喘 咳 吭! 喘 咳 吭! 大 家 一 起 流 血 汗, 喘

1 2 3 5. 3 1 2 3 0 2 1 3 3 1 2 1 6 1 #5 6 2 2 2 1

喘 咳, 为 了 活 命, 哪 管 日 晒 筋 骨 酸。喘 咳 吭! 合 力 拉 绳

3 1 2 3 5 1 2 3 5. 3 1 2 3 0 2 1 3 3 1 2 1 6 1 #5 6

真 偷 懒, 喘 喘 咳! 团 结 一 心, 不 怕 铁 碾 重 如 山, 喘 咳 吭!

*mf* > 2. 2 2 2 3. 3 3 3 2. 2 2 2 1. 1 1 6 5. 3 6 5 3

大 家 努 力 一 齐 向 前 大 家 努 力 一 齐 向 前! 压 平 路 上 的

2. 3 5 0 3. 2 3 5 5 6 5 3 2 0 5. 3 6 5 3

崎 岖, 碾 碎 前 面 的 艰 难! 我 们 好 比

2. 3 5 0 3. 2 3. 2 1. 2 6 0 2. 2 2 2 3. 3 3 3

上 火 线, 没 有 后 退 只 向 前! 大 家 努 力 一 齐 向 前

大家努力一齐向前 背起重担 朝前走, 自由大路  
 快筑完。 哼呀咳 嗨! 咳! 嗨咳! 哼呀嗨咳  
 吭! 嗨咳 吭! 哼呀咳 嗨! 咳 嗨咳! 哼呀嗨咳 吭!

## 9. Literatur- und Quellenverzeichnis

- Abraham, Lars Ulrich. „Das politische Moment im unpolitischen Lied“. In *Das Politische im Lied*, 80–92. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1967.
- Adorno, Theodor W., und Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Bendikowski, Tillmann, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger und Dirk Pöppmann, Hrsg. *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003.
- Berry, Chris, und Mary Ann Farquhar. *China on screen*. New York: Columbia Univ. Press, 2006.
- Chan, Hing-Yan. „Syncretic Traditions and Western Idioms: Composers and Works“. Herausgegeben von Robert C Provine. *East Asia : China, Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music, 345–351. New York: Garland, 2002.
- Chang, Leo S., und Bonnie S. McDougall. „Mao Zedong’s ‚Talks at the Yan’an Conference on Literature and Art‘: A Translation of the 1943 Text with Commentary“. *Philosophy East and West* 33, Nr. 1 (Januar 1983), Honolulu; New York, NY: Univ. Press of Hawaii: 87–93.
- Chen, Szu-Wei. „The Rise and Generic Features of Shanghai Popular Songs in the 1930s and 1940s“. *Popular Music* 24, Nr. 1 (1. Januar 2005), Cambridge: Cambridge Univ. Press: 107–125.
- Chen, Yingshi. „Theory and Notation in China“. Herausgegeben von Robert C. Provine. *East Asia : China, Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music, 115–126. New York: Garland, 2002.
- Cheng Jihua 程季華, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文 (Hrsg.): *Zhongguo dianying fazhanshi 中国电影发展史* (Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films), 2 Bände, (Beijing: Zhongguo dianying chubanshe, 1998).
- Dalu* 大路 (Die große Straße), Regisseur: Sun Yu 孫瑜, Hauptdarsteller: Jin Yan 金焰, Internetquelle (www.archive.org, 30.11.2012), Lianhua yingye gongsi 联华影业公司 (Lianhua-Filmgesellschaft), 1934.
- Das Politische im Lied*. Bonn: Bundeszentrale für polit. Bildung, 1967.
- Drechsler, Nanny. *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933 - 1945*. Musikwissenschaftliche Studien 3. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1987.
- Eisel, Stephan. *Politik und Musik*. München ; [Stuttgart]: Bonn Aktuell, 1990.
- Fairbank, John King, und Albert Feuerwerker. *Republican China, 1912 - 1949*. The Cambridge History of China 13. Cambridge: Cambridge Univ. Pr., 1983.
- Frevel, Bernhard, Hrsg. *Musik und Politik*. Regensburg: ConBrio-Verl.-Ges., 1997.
- Fuchs, Max. „Populäre Musik als (un-)heimliche Erzieherin : Zehn Thesen zum sozialen Gebrauch von Kunst.“ In *Populäre Musik, Politik und mehr ... : ein Forschungsmedley*, herausgegeben von Helmut Rösing, 7–23. Beiträge zur Populärmusikforschung 21/22. Karben: Coda, 1998.
- Gamm, Hans-Jochen. „Ideologie und politisches Lied“. In *Das Politische im Lied*, 34–45. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1967.
- Gernet, Jacques. *Die chinesische Welt. Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetztzeit*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1987.

- Grossbach, Michael, und Eckart Altenmüller. „Musik und Emotion - zu Wirkung und Wirkort von Musik“. In *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Tillmann Bendikowski, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger, und Dirk Pöppmann, 13–22. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003.
- Ho, Wai-Chung. „Social change and nationalism in China’s popular songs“. *Social History* 31, Nr. 4 (2006), London: Routledge: 435–453.
- Huang, Xuelei. *Commercializing ideologies. Intellectuals and cultural production at the Mingxing (Star) Motion Picture Company, 1922 - 1938*. Heidelberg: Univ., Diss., 2009.
- Jansen, Christian. „Einleitung: Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung“. In *Die Macht der Töne. Musik als Mittel politischer Identitätsstiftung im 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Tillmann Bendikowski, Sabine Gillmann, Christian Jansen, Markus Leniger, und Dirk Pöppmann, 7–12. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2003.
- Jin sangzi: Zhou Xuan yuan sheng 金嗓子:周璇原声 (Die Goldene Stimme: Die Originalklänge Zhou Xuans), Interpret: Zhou Xuan 周璇, 2CD, Zhongguo changpian shanghai gongsi 中国唱片上海公司 (Chinesische Schallplattenfirma Shanghai), 1993.
- Jones, Andrew F. *Yellow music*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- Konfuzius 孔子: Yueji 乐记 (Buch der Musik), in: Anonymus, „Chinese Text Project“, 20.01.2013, www.ctext.org (21.02.2013).
- Kornfeld, Fritz. *Die tonale Struktur chinesischer Musik*. Sankt Gabrierler Studien 16. Mödling b. Wien: St.-Gabriel-Verl., 1955.
- Kramer, Stefan. *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1997.
- Kraus, Richard Curt. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. Oxford University Press, 1989.
- Kreutz, Gunter. „Musik und Emotion“. In *Musikpsychologie: das neue Handbuch*, herausgegeben von Herbert Bruhn, 548–572. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008.
- Kreuzer, Anselm C. *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Studien zum Theater, Film und Fernsehen 33. Frankfurt am Main: Lang, 2001.
- . *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Herausgegeben von Michaela Krützen. Kommunikation audiovisuell 42. Konstanz: UVK-Verlagsges., 2009.
- Lee, Leo Ou-fan. „The Tradition of Modern Chinese Cinema. Some Preliminary Explorations and Hypotheses.“ In *Perspectives on Chinese Cinema*, herausgegeben von Chris Berry. London: BFI Pub., 1991.
- . „The Urban Milieu of Shanghai Cinema, 1930-40: Some Explorations of Film Audience, Film Culture, and Narrative Conventions“. In *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, herausgegeben von Yingjin Zhang, 74–96. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- Liang Maochun 梁茂春. *Bainian yinyue zhi sheng 百年音乐之声 (Der Klang der Musik eines Jahrhunderts)*, (Zhongguo jingji chubanshe 中国经济出版社 (Chinesischer Wirtschaftsverlag), 2001).
- Ma, Ning. „The Textual and Critical Difference of Being Radical: Reconstructing Chinese Leftist Films of the 1930s“. In *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*, von Harry H. Kuoshu, 97–109. Southern Illinois: UP, 2002.

- Malu tianshi* 马路天使 (Straßenengel), Regisseur: Yuan Muzhi 袁牧之, Hauptdarsteller: Zhou Xuan 周璇, Internetquelle ([www.archive.org](http://www.archive.org), 18.12.2012), Mingxing yingpian gongsi 明星影片公司 (Mingxing-Filmgesellschaft), 1937.
- Marchev, Robin P. *Musik im alten China*. Zürich: Stäubli, 1982.
- Mittler, Barbara. *Dangerous tunes. The politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
- Münch, Thomas. „Musik in den Medien“. In *Musikpsychologie: das neue Handbuch*, 266–290. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2008.
- Noll, Günther, Hrsg. „Musikalische Volkskultur und die politische Macht - Einführung in das Tagungsthema“. In *Musikalische Volkskultur und die politische Macht*, 13–28. Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1994.
- Pang, Lai Kwan. „China's Left Wing Cinema Movement, 1932-1937 History, Aesthetics, and Ideology“. Washington University, 1997.
- Pischner, Hans. *Musik in China*. Berlin: Henschelverl., 1955.
- Qiao, Jianzhong. „Folk Song in China“. Herausgegeben von Robert C. Provine. *East Asia : China, Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music, 149–156. New York: Garland, 2002.
- Steen, Andreas. „„Liebeslieder waren keine Revolutionslieder!‘ Die Schallplattenzensur im Shanghai der Republikzeit (1934-1949)“. In *Zensur - Text und Autorität in China in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Bernhard Führer, 169–193. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.
- . „Tradition, Politics and Meaning in 20th Century China's Popular Music: Zhou Xuan — When Will the Gentleman Come Back Again“. *CHIME Journal* Nr. 14–15 (Leiden, 2000): 124-153.
- . *Zwischen Unterhaltung und Revolution. Grammophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai, 1878 - 1937*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.
- Steinitz, Wolfgang. *Arbeiterlied und Volkslied*. Berlin: Akad.-Verl., 1965.
- Su, Zheng. „Chinese Scholarship and Historical Source Materials: Twentieth Century“. Herausgegeben von Robert C. Provine. *East Asia : China, Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music 7, 135–145. New York: Garland, 2002.
- Sun Yu 孫瑜: *Dalu zhi ge* 大路之歌 (Lied der großen Straße), hg. v. Shu Qi 舒琪, Li Zhuotao 李焯桃, (Taipei: Yuanliu, 1990).
- Sun Yu 孫瑜 und Nie Er 聶耳, „Dazhong yuepu 大众乐谱 (Volks-Noten)“, 19.07.2012, [www.myscore.org](http://www.myscore.org) (31.12.2012).
- Tian Han 田汉 und He Lüting 贺绿汀, „Dazhong yuepu 大众乐谱 (Volks-Noten)“, 19.07.2012, [www.myscore.org](http://www.myscore.org) (31.12.2012).
- Tuohy, Sue. „Metropolitan Sounds: Music in Chinese Films of the 1930s“. In *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, von Yingjin Zhang, 200–21. Stanford: UP, 1999.
- Wakeman, Frederic. „Licensing Leisure: The Chinese Nationalists' Attempt to Regulate Shanghai, 1927-49“. *The Journal of Asian Studies* 54, Nr. 1 (Februar 1995). Cambridge: Cambridge Univ. Press: 19–42.
- Wang Wenhe 王文和: *Zhongguo dianying yinyue xunzong* 中国电影音乐寻踪 (Spuren der chinesischen Filmmusik), (Beijing 北京: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社 (Chinesischer Rundfunk- und Fernsehen-Verlag), 1995).
- Wong, Isabell K. F. „Nationalism, Westernization, and Modernization“. *East Asia : China*,

- Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music, 379–390. New York: Garland, 2002.
- Xiao, Zhiwei. „Chinese cinema“. In *Encyclopedia of Chinese Film*, herausgegeben von Yingjin Zhang und Zhiwei Xiao, 3–30. London [u.a.]: Routledge, 1998.
- Xunzi 荀子: *Yuelun* 乐论 (Diskussion über die Musik), in: Anonymus, „Chinese Text Project“, 20.01.2013, [www.ctext.org](http://www.ctext.org) (21.02.2013).
- Yeh, Yueh-yu. „Historiography and Sinification: Music in Chinese Cinema of the 1930s“. *Cinema Journal* 41, Nr. 3 (1. April 2002). Pittsburgh, Pa.: Univ.: 78–97.
- Yuguang qu* 鱼光曲 (Lied der Fischer), Regisseur: Cai Chusheng 沈西苓, Hauptdarstellerin: Wang Renmei 王人美, Internetquelle ([www.archive.org](http://www.archive.org), 30.11.2012), Lianhua yingye gongsi 联华影业公司 (Lianhua-Filmgesellschaft), 1934.
- Zhang, Yingjin. „Introduction: Cinema and Urban Culture in Republican Shanghai“. In *Cinema and urban culture in Shanghai, 1922 - 1943*, herausgegeben von Yingjin Zhang, 3–23. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1999.
- . *Screening China*. Michigan: Center for Chinese Studies, 2002.
- Zhang, Yingjin, und Zhiwei Xiao, Hrsg. *Encyclopedia of Chinese film*. London [u.a.]: Routledge, 1998.
- Zhou, Jimin. „Syncretic Traditions and Western Idioms: Trends and Ideology in Chinese Art Music“. Herausgegeben von Robert C Provine. *East Asia : China, Japan and Korea*. The Garland encyclopedia of world music, 339–343. New York: Garland, 2002.