

Manfred Dahmer: *Der lange Regenbogen. Die Solosuite Guanglingsan für Qin. Das Abenteuer des berühmtesten Werkes der alten chinesischen Musik*, Uelzen: Medizinisch Literarische Verlagsanstalt, 2009.

„Musik kennt keine Grenzen.“ Dieses geflügelte Wort liest man allenthalben in Besprechungen von Aufführungen nicht-europäischer Musik. Doch gleichwohl, ob es sich dabei um japanische, indonesische oder arabische Musik handeln mag, sie bleibt uns meistens fremd. Das Wort von der Grenzen überwindenden Musik trifft im Zeitalter der Globalisierung (Amerikanisierung?) wohl eher auf die Kraft der amerikanischen Popmusik zu, die inzwischen die Grenzen zu den letzten Winkeln der Welt überwunden haben dürfte. Die europäische E-Musik hat inzwischen ebenfalls den Status eines globalen Musikstandards erreicht. So scheint durch die Bemühung des jüngst verstorbenen Schlingensiefel vielleicht sogar irgendwann mal ein Opernhaus in Ougadougou (Burkina Faso) möglich zu werden. Ob allerdings daraus je ein afrikanisches Publikum für Mozart-Opern – oder gar Wagner – erwachsen wird, bleibt weiterhin abzuwarten.

Das heißt, der musikalische Austausch zwischen „West und Rest“ verlief und verläuft immer noch weitgehend auf einer Einbahnstraße. Dies trifft auch auf den Austausch mit China zu. Zwischen dem ostasiatischen und dem europäischen Kulturraum haben wir zwar womöglich die intensivsten musikalischen Beziehungen, denn es gibt wohl nirgendwo sonst auf der Welt so eifrige Schüler und Interpreten europäischer klassischer Musik wie in China, Japan und Korea (siehe dazu: Heinrich Geiger, *Erblichende Zweige: Westliche klassische Musik in China*, 2009). Manche Pessimisten (oder Optimisten...) glauben sogar, daß die europäische klassische Musik womöglich von dort am Leben gehalten wird, daß sie nämlich auf dem eigenen Kontinent aufgrund mangelnder schulischer Vermittlung und Förderung – und des zunehmenden Desinteresses weiter Bevölkerungsteile – zum Aussterben verurteilt sei. Umgekehrt jedoch – was die Präsenz oder gar Kenntnis chinesischer Musik bei uns angeht –, wird man feststellen müssen, daß sie uns, wie die Musik anderer Kulturen, weitgehend fremd geblieben ist.

Nun könnte man einwenden, Fugen von Bach oder Sonaten von Beethoven erschließen sich einem auch erst tiefer, wenn man mit den Strukturprinzipien der jeweiligen Formen vertraut ist; und so würden uns einfach entsprechende Einführungen in die Prinzipien der fremden Musik fehlen. Jedoch entspricht die Tonalität unserer klassischen (und populären) Musik unserem europäischen Hörempfinden oder unseren Hörgewohnheiten. Und es sind wohl gerade diese Hörgewohnheiten, die es ermöglichen, daß Musik von Bach als Hintergrund- oder Ambiente-Musik durchaus akzeptiert wird, welche die chinesische Musik jedoch ausschließen.

Manfred Dahmer gebührt das Verdienst, uns bereits durch entsprechende CDs und Einführungswerke die Musik der chinesischen Griffbrett-Zither, *Qin* genannt, näher gebracht zu haben (z.B: *Qin - Die klassische chinesische Griffbrettzither und ihre Musik in Geschichte, Geschichten und Gedichten*, 1985). Das vorliegende Buch zur Solosuite „Guanglingsan“ für

die *Qin* geht noch einen Schritt weiter, indem es versucht, die Strukturprinzipien der *Qin*-Musik – anhand eines der wichtigsten für dieses Instrument geschriebenen Werke – zu verdeutlichen. Das Buch ist die überarbeitete Fassung von Dahmers Dissertation aus dem Jahre 1988 und enthält eine Audio-CD mit dem Stück „Guanglingsan“, und zwar einmal unterteilt in seine verschiedenen (45) Abschnitte, und einmal als halbstündiges Stück ohne Unterbrechung und Ansagen.

Dahmers Buch leistet vielerlei: Nach einer allgemeinen Einleitung zur Musik der Griffbrettzither *Qin* klärt es zunächst mittels einer philologisch genauen Recherche den historischen und literarischen Hintergrund des Musikstückes auf (Kap. I). Sodann – und dies ist mit ca. 110 Seiten der größte Teil – verfolgt es seine überaus komplexe Überlieferungsgeschichte bis zur ersten schriftlich fixierten Notation im Jahre 1425 (Kap. II). Daran anschließend werden die einzelnen Teile des Stückes analysiert bzw. musikologisch besprochen (Kap. III). Schließlich wird die uns völlig unbekannt Notationsweise (in Form verkürzter chinesischer Schriftzeichen) erläutert (Kap. V) sowie eine moderne Rhythmisierung des Stückes vorgestellt (Kap. VI). Darüber hinaus hat das Buch eine Fülle an zusätzlichem Material, vor allem Gedichte über die *Qin*-Musik sowie zahlreiche schöne Abbildungen und Kalligraphien.

Das Stück „Guanglingsan“ gilt als eines der berühmtesten – wenn nicht als das berühmteste – der Stücke für die *Qin*. So stellt sich zunächst die Frage, was diesen bedeutenden Ruf rechtfertigt. Das Stück ist nicht nur eines der längsten der *Qin*-Literatur (45 Abschnitte unterteilt in 6 „Sätze“), es ist auch das älteste notierte Stück für die *Qin* in China – und somit sogar eines der ältesten Werke notierter Instrumentalmusik der ganzen Welt. Der Name bezieht sich auf einen Ort, wobei sich der historische Kern nicht gänzlich klären läßt. Der Titel ist jedenfalls in etwa als „Weise von Guangling“ zu verstehen. Das Stück hat schließlich noch eine Besonderheit: Sein Modus verlangt nämlich, daß die zweitiefste D-Saite mit der darunterliegenden ersten Saite (das tiefe C) gleich gestimmt wird. Da traditionellerweise die erste Saite jedoch den Herrscher, die zweite den Minister symbolisiert, ist hier eine bedrohliche Gleichsetzung im Spiel, die dem konfuzianischen Hierarchiedenken entgegen steht.

In Kapitel II weist Dahmer anschaulich den historischen Hintergrund des Stückes auf; und zwar handelt es sich – und dies ist ungewöhnlich für das inhaltliche Repertoire der chinesischen Musik – um eine blutige Geschichte, nämlich einen Rachemord zur Zeit der Streitenden Reiche, die sich in der frühen Han-Dynastie (ca. 3.-1. Jh. v. Chr.) schriftlich fixiert findet. Allerdings, und hier ist viel philologische Kleinarbeit von Nöten, gibt es einige Varianten der Geschichte, die in verschiedenen Geschichtswerken auftauchen. Deren Kern läßt sich etwa folgenderweise fassen:

Ein gewisser Niezheng übt Rache für seinen Vater, der vom König (in einer Variante, vom Kanzler) des Staates Han hingerichtet wurde, da dieser ein Schwert nicht rechtzeitig fertig gestellt hatte. Niezheng geht in die Berge, lernt das *Qin*-Spiel und wird ein Meister des Instruments. Daraufhin zieht er zur Stadt des Königs und spielt außerhalb des Palastes seine Musik. Der König wird aufmerksam auf ihn und lädt ihn

ein, auch am Hofe zu spielen (nicht wissend, wer der Spieler ist). Daraufhin verbirgt Niezhen einen Dolch in seinem Gewand; während des Spiels zieht er diesen hervor und ersticht den König. Bevor er gefaßt und getötet werden kann, verschneidet er sich das Gesicht, so daß er unerkant bleibt und seine Familie nicht für seine Tat sühnen muß. Seine Mutter (in einer anderen Variante, seine Schwester) hört jedoch davon, gibt neben seinem Leichnam seine Identität zu erkennen, rühmt seine Tat und tötet sich schließlich selbst.

Die 45 Teile des „Guanlingsan“ lassen nun verschiedene Aspekte dieses Dramas musikalisch aufleben, wobei jedoch eher den Gefühlen der Handelnden – und weniger den eigentlichen Taten – nachempfunden wird. So sind denn einzelne Abschnitte wie folgt überschrieben: „Anrufung der toten Seelen“, „Die Lebensenergie *Qi* aufbringen“, „Einen festen Willen haben“, „Zornesausbruch“, „Die märtyrerhafte Frau“, „Gerechtigkeit erlangen“, „Das Schwert schleudern“, „Lange Seufzer“ etc.

Interessant in Kapitel II ist die Anbindung der Überlieferungsgeschichte an eine bekannte historische Figur, nämlich den berühmten Literaten Ji Kang (alternativ auch als Xi Kang transkribiert). Ji Kang (223-226) ist eine führende Figur einer Gruppe von ungewöhnlichen – wenn nicht exzentrischen – Literaten, die als die „Sieben Weisen vom Bambushain“ bekannt wurden und um deren außerordentliche Lebensführung sich zahlreiche Anekdoten ranken. Von Ji Kang, der sogar einen hohen Posten bekleidete, ist u.a. ein Prosagedicht (*fu*) über die *Qin*-Musik (*Qin fu*) überliefert, in dem das „Guanglingsan“ erwähnt ist; außerdem soll er vor seiner eigenen Hinrichtung dieses Stück ein letztes Mal auf der *Qin* gespielt haben. In der chinesischen Musik-Tradition ist er – als bedeutender Literat – somit eng mit dem „Guanglingsan“ verbunden, so daß man ihm später auch die Autorschaft dieses Stückes angehängt hat. Wie Dahmer jedoch aufweist, ist Ji Kang nur ein Glied in der viel weiter zurückreichenden Überlieferungskette.

Kapitel III empfiehlt sich, gleichzeitig zum Hören der CD zu lesen, denn hier werden die musikalischen Besonderheiten der jeweiligen Abschnitte analysiert und erläutert. So wird unter anderem deutlich, daß in diesem Stück lautmalerische Elemente so gut wie keine Rolle spielen: Nur ein einziges Mal taucht eine Art von Programm-Musik auf; so wird das Schleudern des Schwertes (oder Dolches) mit einem kraftvollen Arpeggio dargestellt. Dahmer beweist vielmehr in seiner Analyse, daß „die kompositorischen Strukturen der frühen klassischen Musik Chinas weitaus komplexer waren, als dies in China oder sonstwo irgendwo bekannt ist und als es die vor allem als ‚meditativ‘ geltende Musik der letzten Jahrhunderte auch nur ahnen läßt“ (S. 253).

Die chinesische Notationsweise erscheint dem ungebildeten europäischen Musikliebhaber wie ein Buch mit sieben Siegeln. So versucht Kapitel V, für diese Sorte von Lesern das Geheimnis der chinesischen Notationsweise zu lüften. Die heutige Notation des „Guanglingsan“ geht auf ein Werk der Ming-Dynastie (14.-17. Jh.), nämlich das „*Shenqi mipu*“ (etwa: Handbuch der geistigen und wunderbaren Geheimnisse) aus dem Jahre 1425 zurück. Die traditionelle chinesische Notation hat die für den Westler als merkwürdig erscheinende Besonderheit, daß sie – mittels verkürzter chinesischer Schriftzeichen – nur die Tonhöhen und die besonderen

Griff- und Anschlagsweisen notiert, jedoch „nur zu unwesentlich geringen Anteilen“ Rhythmus oder Takt – man stelle sich etwa vor, Bachs „Kunst der Fuge“ wäre nur in Tonhöhen überliefert, ohne die Notenwerte zu unterscheiden und Takteinheiten zu markieren... Das bedeutet, daß der Spieler klassischer *Qin*-Musik ungewöhnlich viel Freiheit der Interpretation besitzt. Dahmer kommt deshalb zu dem Schluß, daß „die Notation sicher als notwendiges Hilfsmittel zum Musizieren benutzt wurde, daß sie aber eigentlich nur als Stütze zum Auswendiglernen gesehen wurde, ganz in der Art, wie sie auch heute noch gebraucht wird, und daß letztlich die mündliche Überlieferung, das direkte Weitergeben vom Lehrer an den Schüler als gängige Praxis anzusehen ist.“ (S. 271) Um aber dem westlich geschulten Musikliebhaber auch den Zugang zu dieser Sorte von Musik zu ermöglichen, ist als Kapitel VI die Notation des Stückes, wie es auch auf der CD gespielt wird, und zwar in unserer vertrauten Notation – gleichsam zum Mitspielen vom Blatt – beigegeben.

Das Buch stellt zunächst eine philologische Meisterleistung dar; darüber hinaus ist es ein Glanzstück an Vermittlung nicht-westlicher, in diesem Fall chinesischer Musik für ein europäisches Publikum. Die zahlreichen, einfühlsam übersetzten Gedichte sowie die vielen Abbildungen machen die Lektüre auch zu einem Genuß. Wem die chinesische Musik bisher völlig unerschlossen war – und dies wird sicher die überwiegende Mehrheit der potentiellen Leser dieses Buches sein –, wird durch seine Lektüre (und das Hören der beiliegenden CD) der Zugang zu einem reichen Schatz von Musik eröffnet, der jenseits von bisher vertrauten Geländen verborgen liegt. Das Lesen des Buches – wie das Heben eines jeden Schatzes – erfordert allerdings auch etwas Anstrengung, in diesem Fall eine teilnehmende Lektüre bzw. ein Hineindenken in einen uns völlig fremdem Kultur- und Musikraum. Die Belohnung fällt dem entsprechend reichlich aus.

Karl-Heinz Pohl

4.1.2011