

Zwischen Unterhaltung und Revolution

Grammophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai, 1878-1937

Bearbeitet von
Andreas Steen

1. Auflage 2006. Buch. XIX, 525 S. Hardcover

ISBN 978 3 447 05355 6

Format (B x L): 17 x 24 cm

[Wirtschaft > Medien-, Informations und Kommunikationswirtschaft > Musikindustrie](#)

Zu [Leseprobe](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of increasing size. Below the main text, 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' is written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](#) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Andreas Steen

Zwischen Unterhaltung und Revolution

Grammophone, Schallplatten
und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai,
1878–1937

2006

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

ISBN 3-447-05355-0 ab 1.1.2007: 978-3-447-05355-6

Inhalt

Abkürzungsverzeichnis	XI
Hinweise zur chinesischen Währung und Umschrift.....	XI
Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen	XII
Vorwort	XVII

Einleitung: Shanghai und die Musikindustrie	1
---	---

Kapitel 1

Die Ausweitung der Stimme: Diplomatie, Expeditionen und die Herstellung erster chinesischer Tonträger (1878-1906)	31
1.1 Der Phonograph in China: Exotik und Wissenschaft (1878-1900).....	32
1.1.1 Phonograph und Grammophon	33
1.1.2 Diplomatische Beziehungen und die „Entdeckung“ des Phonographen	36
1.1.3 Ankunft und Rezeption des Grammophons in China.....	40
1.2 Wege nach China: Erste kommerzielle Tonträger (1903-1906)	51
1.2.1 Edison: Chinesische Walzen in Amerika	53
1.2.2 F.W. Gaisbergs Asien-Tour für die „Gramophone Co.“	58
1.2.3 Deutschland: die „Große-Beka-Aufnahme-Expedition“	62

Kapitel 2

Anfänge in Shanghai: Die Schallplattenindustrie im Laboratorium der Moderne (1903-1919).....	74
2.1 Das Grammophon im kulturellen Feld	78
2.1.1 Ausländische Konzerte und kulturelle Abgrenzung.....	79
2.1.2 Zur chinesischen Rezeption westlicher Musik.....	82
2.1.3 Stars der Unterhaltung (I): Die Tradition der Pekingoper.....	86
2.1.4 Stars der Unterhaltung (II): Die moderne „Blumenwelt“	96
2.1.5 Praktische Anwendungen des Grammophons.....	103

2.2	Die internationale Organisation des Schallplattenhandels in Shanghai.....	111
2.2.1	„400 Millionen Kunden“: Schallplattenhandel und Konkurrenz	113
2.2.2	Victor-Gramophone und Seydenham Moutrie & Co. Ltd.	118
2.2.3	Columbia und Ullmann & Co.	123
2.2.4	Pathé-Orient	127
2.3	Ausgewählte Interpreten, Aufnahmen und Fälschungen.....	133
2.3.1	Tan Xinpei: Schallplatten, Fälschungen und der „Kampf zwischen Hahn und Hund“	134
2.3.2	Vom Teehaus auf die Bühne: Die Sängerin als Attraktion	143
2.4	Die Folgen des Ersten Weltkriegs	151
2.4.1	Kriegsschäden und neue Möglichkeiten.....	151
2.4.2	Nationaler Widerstand und „Neue Kultur“	154
2.4.3	Konkurrenz aus Japan	157

Kapitel 3

	Die Musikindustrie in Zeiten des Bürgerkriegs: Nationale Interessen und kommerzielles Vergnügen, 1919-1927	169
3.1	Protest und Vergnügen im extraterritorialen Raum	173
3.1.1	Nationalismus und Revolution	174
3.1.2	Konsum: ausländische Tonträger, Kino und Rundfunk	185
3.1.3	Shanghais Musik- und Emigrantenkultur	201
3.2	Schallplattenproduktion und –vertrieb in Shanghai (I)	207
3.2.1	Die Ära der „Pathé-Orient Record Co.“	208
3.2.2	Das Importgeschäft, Victor, Columbia und Odeon	212
3.2.3	Die Great China Record Co.....	220
3.2.4	Die Anfänge der Grammophonproduktion in Shanghai	223
3.3	Die Schallplatteninhalte der zwanziger Jahre	227
3.3.1	Populäre Lieder und Texte	229
3.3.2	Mei Lanfang: Von der Bühnenkunst zum Schallplattenstar.....	236
3.3.3	Li Jinhui: Der Weg zum modernen „Lied seiner Zeit“	245

Kapitel 4

Die Blütezeit der Schallplattenindustrie in Shanghai: Zwischen Unterhaltung und Revolution (1927-1937)	261
4.1 Die Autorität und Kontrolle der Schallplatte	266
4.1.1 Guo Moruo: „Sei ein Grammophon!“ (1928)	267
4.1.2 Pädagogischer Anspruch und die Autorität der Schallplatte	272
4.1.3 Die „Klassikplatte“ im Diskurs um eine nationale Musikkultur	282
4.1.4 Importiertes Vergnügen: Jazz- und Tanzmusik	288
4.1.5 Die Schallplattenzensur der Nanjing-Regierung	300
4.2 Schallplattenproduktion und –vertrieb in Shanghai (II.)	309
4.2.1 Das Importgeschäft: Grammophon, Schallplatte und Radio	313
4.2.2 Die Schallplattenproduktionsfirmen	318
4.2.3 China: Great China, New Moon und Great Wall	321
4.2.4 Deutschland: Odeon, Beka, Grammophon und Polydor	330
4.2.5 Amerika: Brunswick und RCA-Victor	338
4.2.6 Großbritannien: EMI-China	344
4.3 Schallplattenkonsum und die Ordnung des Marktes	362
4.3.1 Schallplattenkataloge	363
4.3.2 Schallplattenwerbung und „vorgestellte“ Konsumenten	372
4.3.3 Zur Geographie des Schallplattenhandels in Shanghai	381
4.3.4 Rundfunk und Copyright	385
4.4 Schallplatten für Unterhaltung und nationalen Widerstand	389
4.4.1 Mei Lanfang und die „Vier großen Dan-Rollen“	393
4.4.2 Li Jinhui und „moderne Lieder“	401
4.4.3 Filmlieder und die Schallplatte im Film	415
4.5 Nationale und politische Grenzen der chinesischen Schallplatte	448
4.5.1 EMI-China: „Erziehungsschallplatten“ für die Nationalregierung	448
4.5.2 Die internationale Zensur der Schallplattenindustrie	454
4.5.3 Von Shanghai nach Yan'an: Das Grammophon und die Kommunistische Partei Chinas	462
5 Zusammenfassung: Der Klang Shanghais	469
6 Tabellenanhang	483
7 Quellen und Literaturverzeichnis	485
8 Personenindex	515

Einleitung: Shanghai und die Musikindustrie

Zahlreiche Erfindungen des Westens fanden im ausgehenden 19. Jahrhundert den Weg nach China, unter ihnen auch die Technik der Tonaufzeichnung. Thomas Alva Edison hatte den Phonographen im Dezember 1877 der amerikanischen Öffentlichkeit vorgestellt. Obgleich das Gerät zunächst als Spielzeug belächelt wurde, begann schon bald der Siegeszug eines Mediums, welches eine international neue Phase der kulturellen Produktion und Rezeption einleiten sollte. Die Möglichkeit der Tonaufzeichnung und die „talking machine“ wurden allerorts mit Neugier, Staunen und Faszination wahrgenommen, auch in China. Der erste chinesische Gesandte in England, Guo Songtao 郭嵩濤 (1818–1891), sah das Gerät bereits 1878 in London und notierte Entsprechendes in sein Tagebuch. Als Edison im Sommer 1890 einer der mächtigsten Persönlichkeiten Chinas, Li Hongzhang 李鴻章 (1823–1901), einen Phonographen überbringen ließ, reagierte dieser begeistert und lud Edison sogleich zu einem Besuch nach China ein. Edison nahm diese Einladung nicht an, indessen hielt der Phonograph nun Einzug in die wissenschaftlichen Debatten um die Reform und technische Modernisierung des Landes, auch informierte die chinesische Presse zunehmend über das Gerät. Erste chinesische Aufnahmen wurden zur Jahrhundertwende in den Chinatowns Amerikas, in London und Paris hergestellt, 1903 auch in Shanghai und Hongkong. Hiermit begann Chinas konkrete Einbindung in die globalen Strukturen einer aufsteigenden Kulturindustrie, deren Produkte, Grammophone und Schallplatten, dort primär in den exterritorialen Handelsstädten abgesetzt wurden. Die Mobilität von Klang, Sprache und Musik war – parallel zur Verbreitung des Mediums Film – ein weltweit neues Erlebnis und erweiterte überdies auch in China die Möglichkeiten eines nationalen wie transnationalen Kulturtransfers.

Der Zeitraum der vorliegenden Untersuchung umspannt die ersten sechzig Jahre der Tonaufzeichnung und damit die Dekaden des europäischen Imperialismus und Kolonialismus, des Ersten Weltkriegs als auch der beginnenden Industrialisierung Chinas und eines dort bis 1937 durch die Westmächte praktizierten „informellen Imperialismus“.¹ China hatte innerhalb dieses Zeitraums den Übergang vom Kaiserreich hin zur Republik vollzogen, die in den 1920er Jahren im Bürgerkrieg zu zerfallen drohte, und strebte vor dem Hintergrund eines steigenden Nationalismus und Antiimperialismus die Souveränität und Modernisierung des Landes an. Diese Konstellation bestimmte die Rahmenbedingungen von Schallplattenhandel, –produktion und –konsum in Shanghai, dem Zentrum der Musikindustrie in China. Trotz der

1 Das System des informellen Imperialismus war darauf ausgerichtet, Chinas Abhängigkeit vom Westen zu erhöhen, z.B. durch Anleihen und Kredite, die Kontrolle des Salzinspektors und der Seezölle sowie militärische Provokationen. Nach 1919 erfuhr es einen gewissen Wandel, wurde aber erst mit Beginn des Zweiten Weltkriegs zerstört (Osterhammel 1989: 228).

vielen Rückschläge, die dieser Industriezweig dort in den Jahren der Republikzeit (1911–1949) erfuhr, wurde der Tonträger zu einem der seinerzeit einflussreichsten Massenmedien in Shanghai. Das Grammophon übernahm nicht nur unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen, eignete es sich doch zur Unterhaltung ebenso wie zur Erziehung und als Propagandamedium, sondern begleitete und förderte auch einen musikalischen und kulturellen Wandel, der kaum eine Musikform unberührt ließ. Nicht zuletzt aufgrund seiner vielseitigen Anwendbarkeit sollten ideologisch-politische Faktoren in den 1930er Jahren Einfluss auf die Produktion und ihre Inhalte nehmen.

Die Anfänge der Shanghaier Musikindustrie, ihre Organisation und Struktur sind bislang weder in der westlichen noch in der chinesischen Wissenschaft explizit behandelt worden. Eingebettet in den historischen Kontext der ausgehenden Qing-Dynastie (1644–1911) und der Republikzeit bietet die vorliegende Arbeit die erste umfangreiche Darstellung der frühen Schallplattengeschichte Chinas. Ausgangspunkt der Untersuchung ist der chinesische Tonträger, der zwischen Pekingoper und Jazz, Film und Rundfunk, Unterhaltung und Revolution seine ökonomische, gesellschaftliche, kulturelle und politische Wirkkraft entfaltete. Unter Berücksichtigung verschiedenster Quellen, der Schallplatteninhalte, der Produktionszusammenhänge sowie der an dem Aufbau dieses Industriezweiges beteiligten Akteure konzentriert diese Arbeit sich nicht auf eine bestimmte musikalische Stilrichtung, sondern ist bestrebt, die gesamtgesellschaftliche Bedeutung der Schallplatte innerhalb dieses Zeitraums herauszuarbeiten. Relativiert wird hierdurch die dem Forschungsgegenstand „Shanghai“ oftmals anhaftende einseitige Überschätzung des „Modernen“, die sich u.a. auf die Betrachtung importierter Unterhaltungsformen wie den Film, Jazz, Pferderennen und Gesellschaftstanz stützt. Die Schallplatte förderte zwar den Import westlicher Musikstile und die Entstehung neuer hybrider Musikformen, verdankte ihre Attraktivität aber in hohem Maße den Möglichkeiten zur Konservierung und Verbreitung traditioneller und lokaler Musikformen.

Des Weiteren sei angemerkt, dass die Tonträger diverser Aufnahmen der Republikzeit seit Beginn der 1990er Jahre wieder nebeneinander in den Verkaufsregalen der Volksrepublik China (VR China) stehen. Möglich geworden war dieses durch die Liberalisierung des Kultursektors und die Initiative Deng Xiaopings 鄧小平 (1904–1997), der im Frühjahr 1992 den Anstoß für die Modernisierung Shanghais gab. Der wirtschaftliche Aufschwung mündete in eine Shanghai-Nostalgie, die auch Hongkong und Taiwan ergriffen hatte und kommerziell verwertet wurde. Begründen lässt sich diese kulturelle Rückwendung zudem mit der Aufhebung des Kriegsrechts in Taiwan (1987) und den Ereignissen des Jahres 1989, die das Bedürfnis nach einer Aufarbeitung der jüngeren Vergangenheit weckten.

Die nachfolgend zu beobachtende Renaissance ist nicht verwunderlich, denn Hongkong und Taiwan sind der Shanghaier Kultur der dreißiger und vierziger Jahre in besonderer Weise verbunden. Nicht wenige Künstler, Literaten, Filmregisseure und in kulturellen Bereichen tätige Unternehmen sind 1949 vor den kommunistischen Machthabern geflüchtet und haben die Kultur Shanghais dort weiterleben

lassen, so auch das Schallplattenwerk der EMI-China. Das hier skizzierte Aufblühen des „alten Shanghai“ (*lao Shanghai* 老上海) ist aber nicht nur ein äußerliches Phänomen, das lediglich den lange vernachlässigten Gebäuden der Kolonialarchitektur einen neuen, jetzt das moderne Shanghai positiv symbolisierenden Anstrich verleiht. Ebenso setzte in Wissenschaft, Literatur und Film eine breite Auseinandersetzung mit der ehemaligen Gesellschaft Shanghais und ihrer Kultur ein. Insgesamt konnte so eine Atmosphäre entstehen, die es erlaubt, auch die Plakate niemals wirklich vergessener „Stars“ heute in Kopie auf den Trödelmärkten der Stadt anzubieten.² Zusätzlich gefördert wurde dieser Trend durch den Tonträgerhersteller EMI-Hong Kong, welcher mehr als sechzig CDs alter Aufnahmen der späten dreißiger und vierziger Jahre unter dem Titel *The Legendary Chinese Hits* neu auflegte.³ Die Popularität dieser Titel zeigt sich in einer Reihe von Cover-Versionen, die von der berühmten taiwanesischen Sängerin Deng Lijun 鄧麗君 (1953–1995) bereits in den achtziger Jahren aufgenommen wurden. Neben dem umfangreichen Repertoire neu produzierter Karaoke-Versionen hielten diese Lieder Einzug in jüngere chinesische Filmproduktionen, auch nahm der Jazzmusiker Gary Lukas sich dieser Lieder an.⁴ Zudem wurden sie im Jahr 2004 gleich in zwei CD-Produktionen verarbeitet: John Huie arrangierte ein von jungen Shanghaier Künstlern aufgenommenes Album und EMI-Hong Kong veröffentlichte eine Doppel-CD unter dem Titel *Shanghai Lounge Divas*, welche die Originalaufnahmen nebst modernen Interpretationen – „Remixed for Today“ – erstmals weltweit anbietet.⁵

-
- 2 Für eine kritische Einschätzung dieser positiven Umbewertung Shanghais in der chinesischen Wissenschaft, welche die Stadt bis zum Ende der achtziger Jahre unter dem Blickwinkel westlicher Dekadenz und imperialistischer Ausbeutung diskutierte, siehe Wagner 1995: 423–443.
 - 3 Chin.: *Zhongguo shidaiqu mingdian* 中國時代曲名典. Die Sammlung enthält z.B. eine Kompilation der Lieder von Zhou Xuan (Chow Hsuan, 5 CDs), 1992; und eine vier CDs umfassende Liedauswahl, die nach ihrem bekanntesten Schlager benannt wurde: *Ye Shanghai xuanji* (夜上海選集, Liederauswahl – Nächtliches Shanghai), EMI-Hongkong 1993.
 - 4 Der in Hongkong lebende Regisseur Wong Kar-wai (geb. 1958) greift in seinem mehrfach prämierten Film *In the Mood For Love* (2000) auf die Schallplatten nahezu eines ganzen Jahrhunderts zurück. Chinesische und ausländische Titel finden sich dort ebenso wie zeitgenössische Schlager- und Opernaufnahmen aus Hongkong (Original Soundtrack from the Motion Picture 'In the Mood for Love', Printed in EU: Virgin France SA, 2000). Ferner enthält der ebenfalls prämierte von Lou Ye (geb. 1965) gedrehte und in Shanghai angesiedelte Avantgarde-Film *Suzhou he* (蘇州河, Suzhou River, 2000) eine moderne Version des ursprünglich von Zhou Xuan gesungenen Schlagers *Ye Shanghai* (夜上海, Nächtliches Shanghai). Weitere Beispiele bieten der von Zhang Yimou 張藝謀 (geb. 1951) gedrehte Film *Yao a yao yao dao wai po qiao* (搖啊搖搖到外婆橋, Shanghai Triad, 1995), der die Geschichte einer Nachtclub-sängerin in den dreißiger Jahren erzählt, chinesische Fernsehserien etc. Schließlich soll auf die CD des Jazzmusikers Gary Lucas hingewiesen werden, der neu arrangierte Lieder der 30er und 40er Jahre veröffentlichte: *The Edge of Heaven: Gary Lucas plays Mid-Century Chinese Pop*, EMI Music Publishing (S.E: Asia) Ltd., Label Bleu, Paris, 2001.
 - 5 John Huie: *Shanghai Jazz. Musical Seduction from China's Age of Decadence*, EMI-Music Hong Kong 2004; *Shanghai Lounge Divas. Original 1930's Sessions Remixed for Today* (+ Bonus CD: The Original Recordings), EMI-Music Hong Kong, 2 CDs, 2004.

Das musikalische Aufblühen des alten Shanghai beschränkt sich allerdings nicht auf diese Aufnahmen. Eher im Abseits der internationalen Öffentlichkeit, in chinesischen Fachkreisen aber mit Begeisterung angenommen und diskutiert, wurden u.a. auch die Schallplatten früher Stars der Pekingoper seit Anfang der neunziger Jahre in mitunter umfangreichen CD-Kompilationen neu herausgegeben.⁶ Darüber hinaus ist das Eindringen der Film- und Grammophontechnik in die Welt der Pekingoper in dem Spielfilm *Xiyang jing* 西洋鏡 („Shadow Magic“) verarbeitet worden.⁷

Die vorliegende Arbeit rekonstruiert die Entstehungszusammenhänge dieser frühen Tonträger und bietet damit zugleich eine Grundlage für weitere und bis in die Gegenwart reichende Forschungen im Bereich der populären (Musik)Kultur Chinas. Dass China rund einhundert Jahre nach Herstellung der ersten chinesischen Aufnahmen mit dem Beitritt des Landes zur Welthandelsorganisation (WTO) seinen Markt für die internationale Musikindustrie öffnet, unterstreicht die Notwendigkeit, sich über die Anfänge der Schallplattengeschichte Chinas Klarheit zu verschaffen.

Gegenstand der Arbeit

Das Ziel der Untersuchung ist die Aufarbeitung der frühen Schallplattengeschichte Chinas und die Integration dieses Industriezweiges in die komplexen Reform- und Modernisierungsprozesse der Republikzeit. Im Vordergrund steht die Frage danach, wie das Grammophon seinen Weg nach China fand und wie sich die wirtschaftliche Organisation im internationalen Wettbewerb um den chinesischen Markt gestaltete. Im weiteren Sinne geht es um die Feststellung der gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutung des Tonträgers, d.h. es ist zu ermitteln, welche Tonträger hergestellt und welche Musikformen ausgewählt wurden, wer die Entscheidungen traf und auf welche Weise diese Tonträger in die kulturellen Zusammenhänge Shanghais integriert wurden. Zur Beantwortung werden die Personen, Firmen und Entscheidungen, die Motive und Mechanismen aufgespürt, die an der Herstellung und Verbreitung des Produktes Schallplatte beteiligt waren. Zu Wort kommen aber auch die Konsumenten dieser Technologie, z.B. Künstler, Musiker, Schriftsteller, Wissenschaftler, Entrepreneurs, Journalisten und Politiker, um Einblicke in die Anwendung des Grammophons als auch in den Diskurs um das Gerät zu gewähren. Die Arbeit beginnt mit der Erfindung des Phonographen in den USA und den Anfängen seiner Rezeption in China; im Mittelpunkt stehen dann der Aufbau, die Organisation und das Wirken der Schallplattenindustrie in Shanghai bis zum Sommer 1937. Der Anfang des chinesisch-japanischen Krieges (1937–1945) bedeutete das Ende der Blütezeit dieses Industriezweiges in Shanghai.

6 Siehe z.B. die von der China Record Corporation, Shanghai, im Jahr 2002 veröffentlichte Sammlung *Jingju dadian* (京劇大典, Der große Kanon der Pekingoper). Der Kanon enthält 276 Aufnahmen von 156 Interpreten, überwiegend aus den Jahren der Republikzeit: *Jingju dadian*, 26 Cds (ISRC CN-E01-02-385-00/A, J8, HCD-0114).

7 „Shadow Magic“ (2000) ist eine internationale Filmproduktion, gedreht von der in New York lebenden Regisseurin Ann Hu 安胡, geb. 1955.

Dem seien vorab einige Einschränkungen hinzugefügt: Da das Material äußerst heterogen ist, kann über manche Aspekte (Musikformen, Firmen etc.) mehr ausgesagt werden als über andere, so dass hier weder eine vollständige noch eine abschließende Beurteilung angestrebt wird. Ferner konzentriert sich die Arbeit auf kommerzielle Tonträger, d.h. frühe ethnologische Aktivitäten und Stellungnahmen werden nur dann berücksichtigt, wenn sie die Tonträgerindustrie betreffen. Auch zwingt der Umfang der seinerzeit hergestellten Tonträger zur Selektion des Materials. Im Zentrum stehen die Aufnahmen der Pekingoper, einige ausgewählte Aufnahmen weiterer traditioneller Musikformen und die in Hochchinesisch vorgetragenen modernen Lieder einschließlich der Revolutionslieder. Kantonesische Titel und die anderer Regionaldialekte finden keine bzw. nur am Rand Erwähnung.

Die Behandlung der Schallplatteninhalte beschränkt sich auf das musikalische Genre und die Liedtexte, denn es waren diese Faktoren, die im Zusammenhang mit der Musikindustrie seinerzeit diskutiert wurden und von staatlicher Seite wie auch im Rahmen ideologischer Konflikte zu kritischen Auseinandersetzungen und Verboten führten. Anlass hierfür dürfte zudem der Umstand gewesen sein, dass Liedtexte im Wesentlichen zwar *post facto* sind, d.h. dazu neigen, aus bereits existierenden Situationen und Zusammenhängen zu entstehen, ebenso aber auch „den Ton angeben“ können, indem sie unbefriedigende Zustände anprangern und neue Wünsche artikulieren (Merriam 1964: 207). Hiermit ist bereits ein Grundkonflikt der Schallplattenindustrie in China angesprochen. Denn einerseits knüpfte die Produktion an vorhandenes „populäres“ Material an, welches den Absatz zu garantieren vermochte. Andererseits verbreitete dieser Industriezweig ein inhaltlich heterogenes Kulturprodukt (ausländische und chinesische Tonträger), auf dessen gesellschaftliche Bedeutung und Anwendung er keinen Einfluss hatte. Dieses gilt natürlich nicht nur für die Liedtexte, sondern auch für Klang, Melodie und Rhythmus, die allesamt unterschiedliche Sehnsüchte, Assoziationen und Widerstände wecken können. Am Ende unterwanderte eben dieses Produkt auch die Kontrolle durch den Staat, welcher gemäß der tradierten konfuzianischen Musikauffassung über das Gute und Schlechte in der Musik entschied. Chaos in der Musik wurde immer als ein gesellschaftliches Krisensymptom interpretiert, und es galt als legitime Pflicht des Herrschers, dem notfalls mit Gewalt Abhilfe zu schaffen. Jiang Kaishek (Jiang Jieshi 蔣介石, 1887–1975) und Mao Zedong 毛澤東 (1893–1976) bilden hier keine Ausnahme.⁸ Überdies erfreuten auch sie sich am Grammophon, wussten um die Anziehungskraft und Verbreitung der Schallplatte und erkannten ihre propagandistischen Vorzüge.

Der Konflikt zwischen ausländischer Kulturindustrie und chinesischem Staat wurde ausgetragen in einem politischen Feld, welches gleichermaßen als „halbkolonial“ und/oder „multikolonial“ bezeichnet werden kann und die Formen chinesisch-ausländischer Interaktion entscheidend prägte.⁹ Um diese in ihrer Vielschichtigkeit

8 Vgl. Mittler 1997: 37–78.

9 Mao Zedong sprach im Dezember 1939 in seinem Aufsatz „Die chinesische Revolution und die Kommunistische Partei“ erstmals von einer „modernen kolonialen, halbkolonialen und

unter Berücksichtigung individueller Interessen und Entscheidungsmöglichkeiten abbilden zu können, ist es notwendig, den Beitrag einzelner Akteure herauszuarbeiten. Im Gegensatz zu dem von der Fairbank-Schule vertretenen Ansatz, der Chinas moderne Entwicklung durch seine Trennung in Ost/West und Tradition/Moderne lediglich als eine Reaktion auf das Eindringen des Westens interpretiert, betont diese Arbeit den aktiven Anteil Chinas am Aufbau dieses Industriezweiges in Shanghai. Der hierfür gewählte Ansatz richtet den Fokus auf die Motive zum Import und Konsum und orientiert sich an der Auffassung von Middell (2000: 20–21), dass „[n]icht der Wille zum Export, sondern die Bereitschaft zum Import hauptsächlich die Kulturtransferprozesse [steuert].“ Diese Perspektive bietet schon deshalb eine differenzierte Sichtweise auf die Inkorporierung und Indigenisierung des Mediums, weil sie nach den konkreten Interaktionen und Netzwerken, den Akteuren und ihren Motiven fragt, nämlich nach dem komplexen Zusammenspiel der Entscheidungsträger, von denen die Expansion der Schallplattenindustrie in Bezug auf Import, Produktion, Handel und Konsum abhing. Um diesen Sachverhalt zu erfassen, wird in drei Untersuchungsebenen unterschieden:

Erstens: Wirtschaft und Handel. Aufgrund seiner globalen Organisation und Ausrichtung sowie den damit verbundenen Hindernissen und Abhängigkeiten soll die Schallplattenindustrie im Gesamtkontext der Republikzeit behandelt werden. Aus zwei Gründen bilden Shanghai und die für den ausländischen Handel „geöffneten“ Vertragshäfen den geographischen und kulturellen Mittelpunkt dieser Arbeit. Erstens etablierte Shanghai sich als das Zentrum der nationalen und internationalen Tonträgerindustrie. Zweitens blieb die Verbreitung der Grammophonkultur weitgehend auf die Konzessionsgebiete beschränkt. Gleichwohl war es die Vorstellung eines gigantischen Absatzmarktes mit „400 Millionen Kunden“, der auch die Tonträgerindustrie nach China lockte und dessen kommerzielle Grenzen hier ebenso aufzuzeigen sind wie die Bemühungen, sie zu überwinden. Schließlich stellt sich die Frage, welche Auswirkungen die imperialistische Konstellation des „multiple colonialism“ auf diesen Industriezweig innerhalb der Vertragshäfen hatte und welche Interpretation dieser Form der ausländischen Wirtschaftsexpansion in China letztlich angemessen ist. Osterhammel unterscheidet diesbezüglich drei dominante Positionen, die dem Problem aus unterschiedlicher Perspektive begegnen: Marginalität, Modernisierung und Abhängigkeit.¹⁰ Anders gefragt, handelte es sich bei der internationalen Musikindustrie um einen Wirtschaftszweig, dessen Aktivitäten nur in einem

halbfeudalen Gesellschaft“ in China. „Halbkolonial“ war der Status Shanghais deshalb, weil die ausländischen Konzessionen/Settlements lediglich gepachtet waren, es sich somit nicht – wie im Falle Hongkongs – um eine Kolonie im eigentlichen Sinne handelte. Demgegenüber betont „multikolonial“ den Umstand, dass China nicht der Spielball einer Kolonialmacht war, sondern gleich im Visier mehrerer rivalisierender Mächte stand. Die Auswirkungen für China sind unterschiedlich zu interpretieren. Einerseits hatte China Gelegenheit, die Fremdmächte gegeneinander auszuspielen, andererseits, so die Feststellung Sun Yatsens, fühlte keine dieser Mächte sich wirklich für das Schicksal des Landes verantwortlich (Cohen 1984: 144–145).

¹⁰ Siehe Osterhammel 1989: 171–178.

begrenzten Umfeld spürbar waren, leistete sie einen Beitrag zur (wirtschaftlichen) Modernisierung Chinas oder behinderte sie eine selbständige Entwicklung? Nach Osterhammel können diese Deutungsperspektiven nur als Orientierungsmarken dienen, denn keine „von ihnen vermag nach ihrer theoretischen Stringenz wie nach ihrer Fähigkeit, das heutige Wissen zu einem Gesamtbild zusammenzufassen, ganz zu überzeugen“ (ebenda). Eben dieses trifft auch für die Schallplattenindustrie zu, da sich für alle drei Perspektiven Belege finden lassen. Eine differenzierte Einschätzung muss diesem Umstand Rechnung tragen.

Zweitens, Gesellschaft und Modernisierung. Wie wohl überall auf der Welt kann auch für die kulturelle Transformation Chinas ein enger Zusammenhang zwischen Modernisierung und imperialistischer Expansion nachgewiesen werden, der durch den Import einer Vielzahl im Westen entwickelter Technologien gefördert wurde. In Anlehnung an Max Weber wird „Modernisierung“ oftmals als die unter dem Einfluss der wissenschaftlichen und technologischen Revolution des Westens initiierte Rationalisierung und Säkularisierung gesellschaftlichen Handelns verstanden.¹¹ Demzufolge sich kulturell und gesellschaftlich „modern“ unterschiedlich ausformende Tendenzen und Bereiche werden nicht selten unter dem Begriff der „Verwestlichung“ subsumiert. Eine In-Eins-Setzung dieser Begriffe scheint aber nur in Ausnahmefällen angebracht, zumal in China selbst die Konzepte der „universalen Modernisierung“ und der „partiellen Modernisierung“ rivalisierten und bis in die Gegenwart diskutiert werden.¹² Obgleich aus „chinesischer Sicht ... Modernität das wichtigste Ziel des 20. Jahrhunderts“ war,¹³ hat es Abstufungen und Widerstände gegeben, wobei immer wieder die Frage aufgeworfen wurde, wie mit der Tradition und dem kulturellen Erbe umzugehen sei. Anders ausgedrückt, welche Form der Modernität liegt vor, wenn ein chinesischer Enthusiast der Pekingoper das Grammophon und moderne Aufnahmetechniken lediglich als Erfindungen des Westens begrüßt, weil diese es ihm erlauben, die beliebtesten Pekingopern daheim und im Kreise von Freunden zu genießen und zu studieren? Vielleicht handelt es sich lediglich um eine pragmatische Realisierung der sog. „ti-yong“-Formel.¹⁴ Hilfreicher scheint in diesem Zusammenhang aber Prasenjit Duaras (2000: 347) These vom Festhalten am Authentischen innerhalb einer sich wandelnden urbanen Moderne, welche er in den Worten „tradition within modernity“ zusammenfasst. Die hierin implizierte Gleichzeitigkeit und Prozesshaftigkeit hebt auch Arjun Appadurai hervor, wenn er die Vorstellungen eines radikalen Bruchs zwischen Alt und Neu, Tradition und Moderne deshalb kritisiert, weil sie die Bedeutungen des Wandels (meanings of change) und die Politik des Vergangenen (politics of pastness) verzerren.¹⁵ Die

11 Vgl. Rozman 1981.

12 Meißner 1994: 17–21, siehe auch Yeh Wen-Hsin 2000.

13 Osterhammel 2002: 77.

14 Zur „ti-yong-Formel“ siehe Kap. 1.1.3.

15 Appadurais Kritik (1998: 3) richtet sich insbesondere gegen die Vorstellung, von einem „modernen Augenblick“ (modern moment) auszugehen, der durch sein Erscheinen einen dra-

folgende Untersuchung knüpft an diese Ergebnisse an und versteht Modernisierung als einen gesamtgesellschaftlichen Wandlungsprozess, der durch nationale und internationale Faktoren angestoßen werden kann und unterschiedlich intensive Ausformungen bzw. Interpretationen kennt. Modernisierung wird aus der Perspektive der Gegenwart verhandelt und ist zukunftsorientiert, gleichzeitig wird Vergangenes beibehalten, aufgenommen oder verworfen, je nachdem wie es der (individuellen) Zukunft und/oder ihrer Konstruktion dienlich ist.

Einen zusätzlichen Bezugsrahmen bietet der Ansatz von der Internationalisierung Chinas, da gerade am Beispiel Shanghai deutlich wird, inwieweit der politische, ökonomische und kulturelle Wandel Chinas sich in einem „Umfeld unausweichlicher Internationalisierung“ (Kirby 1997: 446) vollzogen. Die Auseinandersetzung mit dem Ausland wurde nicht zuletzt durch die neuen Erfahrungen einer medialen Begegnung via Film und Kino, Schallplatte und Rundfunk wesentlich beschleunigt und in seiner Dimension erweitert. Internationalisierung, darin der Modernisierung vergleichbar, ist ein Prozess, der im Detail sehr unterschiedlich verlaufen kann und niemals alle Aspekte des chinesischen Lebens erfasste.¹⁶

Drittens, Konsum und Inhalt. Die Shanghaier Schallplattenindustrie stellt eine spezifisch westliche und dem kapitalistischen System immanente neue Konsumkultur dar, welche auch in China das Produkt nebst der Idee des Modernen und der ihm anhaftenden Wertvorstellungen anbot (Slater 1997: 8–9). So sehr die westlichen Industrieländer aber dem Traum eines gigantischen Absatzmarktes verhaftet blieben, stieß ihr Vorgehen auf deutliche Grenzen, die keineswegs nur ökonomisch bedingt waren. Dass der chinesische Konsument nicht als passiver Rezipient ausländischer Waren daherkam, sondern vielmehr bewusst und aufgrund konkreter Bedürfnisse wohl begründete Entscheidungen traf, kann am Beispiel der Musikindustrie ebenso nachgewiesen werden wie der bekannte Umstand, dass Konsum eine kompensatorische Abfindung bereithält, die hilft, zu vergessen, Konfliktpotential abzureagieren und den Status quo zu stabilisieren.¹⁷ Die individuellen Beweggründe für den Erwerb von Grammophon und Schallplatte mögen dabei sehr verschieden gewesen sein, denn „Konsum dient der Selbstdarstellung, stützt die Erinnerung und die Selbstverständigung über die eigene Person und Gruppe, ermöglicht Kontaktaufnahme und gemeinsame Aktivitäten, reguliert die Stimmung und Befindlichkeit und kann die

matischen und noch nie dagewesenen Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart erzeugt.

16 Begriff und Ansatz der „Internationalisierung Chinas“ wurden von Kirby (1997: 433–458) geprägt und liegen in der Auffassung begründet, dass Chinas Geschichte insbesondere in den Jahren der Republikzeit durch seine internationalen Beziehungen definiert und geformt wurde. Osterhammel (2002: 71–108) verwirft „Modernität“ als eine soziologisch und sozialgeschichtlich weder für Europa noch für China hinreichend präzise analytische Kategorie und versteht die „Internationalisierung Chinas“ eher als einen allgemeinen Bedingungsrahmen. Er kommt zu dem Schluss: „Die Internationalisierung erfasste niemals *alle* Aspekte des chinesischen Lebens, und keinen Aspekt erfasste sie total. Dennoch ging sie weiter als in vielen Kolonien der europäischen Mächte“ (ebenda: 108).

17 Vgl. Assmann, Jan und Aleida 1990: 33.

Handlungskompetenz erhöhen. Die Erfahrung zeigt, dass selbst standardisierte und ubiquitäre Massenprodukte durch spezifische Aneignung und Verwendung im besonderen Kontext von Individuen wie von Gruppen „individualisiert“ oder „singularisiert“ werden“ (Siegrist 2001: 10). Wenn nun eine individualisierte Darstellung der Motive für Schallplattenimport und –konsum angestrebt wird, heißt dies nicht, dass das imperialistische Vorgehen ausländischer Unternehmen und seine Folgen ignoriert werden, vielmehr werden bisher unbeachtete Akteure, Interessen und Strukturen der Kooperation und Interaktion offen gelegt, die den Weg des Grammophons in unterschiedliche Bereiche der chinesischen Gesellschaft aufzeigen, der Vorstellung eines passiven Rezipienten widersprechen und gleichzeitig die Macht der ausländischen Industrie zur Durchsetzung ihrer Interessen relativieren.

Die erfolgreiche Abstimmung von Produzent und Konsument zeigt sich im „Inhalt“, d.h. in den Musikformen, Titeln und Interpreten, die letztlich (re-) produziert werden und aufgrund ihrer Popularität kommerziellen Gewinn erwirtschaften. Alle drei Faktoren stehen in einem wechselseitigen und kulturökonomischen Verhältnis zueinander, reagierten sie doch auch in Shanghai auf ein kulturelles Feld, dessen Aussehen und Struktur sie aktiv mitgestalteten. Dieses Feld ist generell einem ständigen Wandel unterworfen und als ein umkämpftes Territorium zu verstehen, in welchem hegemoniale und gegensätzliche Werte symbolisch als auch explizit konkurrieren.¹⁸ Die Bedeutung der Schallplatten- und Kulturindustrie ist in dieser Hinsicht kaum hoch genug einzuschätzen. Bourdieu (1993: 151) unterstreicht dieses durch die Feststellung, dass die Produktion dazu beiträgt, die Konsumtion zu produzieren und damit eine der Ursachen für den Geschmackswandel ist. Diese Wandlungsprozesse sind unmöglich in ihrer Gesamtheit zu erfassen, denn allein der Umstand, dass nahezu die gesamte Musikkultur des Westens und Chinas via Tonträger in Shanghai konsumierbar war, zeugt von der Komplexität des Gegenstands. Die Untersuchung wird diese Tatsache in Einzelfällen berücksichtigen, konzentriert sich aber auf den *chinesischen* Tonträger, welcher so als eine überaus willkommene, einflussreiche und zunehmend umkämpfte Schnittstelle zwischen Ost und West erfahrbar wird. Letztlich war der „hybride“ Klang Shanghais das Ergebnis konkreter Interessen und Machtverhältnisse im Bereich der kulturellen Produktion, deren Grenzen durch die multikoloniale Situation vorgegeben waren.

Modernes Shanghai: Unterhaltung, Revolution und „hybrider“ Klang

Shanghai war nur *ein* Produktionsstandort der global organisierten Schallplattenindustrie, jedoch der einzige im republikzeitlichen China und der wichtigste Importhafen, von dem der Vertrieb in das Hinterland organisiert wurde.¹⁹ Das internationale und moderne Umfeld der Stadt wirkte ebenso auf die Produktion und den Konsum

18 Vgl. Manuel 1993: 7–11.

19 Nicht berücksichtigt werden die bereits um die Jahrhundertwende einsetzenden Aktivitäten der japanischen Schallplattenindustrie auf Taiwan. Zur Schallplattengeschichte Taiwans siehe Ye Longyan 2001.