



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**Die Entstehung der Heavy Metal-Musik in China**

Ein musikalischer Kulturtransfer in und nach China in den 1980er-Jahren

Verfasserin

**Sabine Glatz, Bakk.phil.**

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Sinologie

Betreuerin: Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik



## **Danksagung**

Besonderer Dank für die hervorragende Betreuung dieser Arbeit gebührt Fr. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik. Sie hat mit großem Engagement, konstruktivem Feedback und kontinuierlicher Unterstützung zum Entstehen dieser Masterarbeit beigetragen und ist mir mit ihrem umfangreichen Wissen in jeder wissenschaftlich kontroversen Lage zur Seite gestanden. Einen wesentlichen Beitrag hat auch Fr. Dr. Mag. Lena Springer geleistet. Sie stand für Diskussionen und Feedback immer zur Verfügung. Obwohl sie zur Zeit des Verfassens bereits in London forschte, bestand ein guter Austausch, womit sie der Arbeit – abgesehen von den Interviews in China – einen globalen Charakter verleiht. Ein besonderes Dankeschön ergeht auch an Wolfgang Liu Kuhn, Yu Yang, Zhang Fan, Kaiser Kuo, Max L. von Schaper, Mike Chang, Liu Lixin und Yu Yang (Sheng) für die hilfreiche Unterstützung Vorort in Beijing. Außerdem bin ich auch allen anderen Interviewpartnern zu großem Dank verpflichtet, die sich die Zeit (von mind. 2 Std.) genommen haben und mir von ihrem Leben erzählt haben. Die Interviews ermöglichten vor allem die Erstellung dieser Arbeit, sie eröffneten mir aber auch neue Perspektiven auf China. Durch die großzügige Unterstützung der Universität Wien wurde der zweimonatige Forschungsaufenthalt in China im Rahmen eines KWA-Programmes gefördert, wofür ich sehr dankbar bin. Schließlich möchte ich auch meinen Eltern, Geschwistern und Freunden ein großes Dankeschön aussprechen, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Ein liebevolles Dankeschön ergeht an meinen Freund, der einen wertvollen Beitrag zur praktischen Umsetzung dieses Forschungsvorhabens geleistet hat.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>1. Theoretische Konzepte</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Kultur- und sozialtheoretische Überlegungen</b>	<b>6</b>
1.1.1. Die Systemtheorie: Kommunikation und Interaktion im HM	6
1.1.2. Kultur als Prozess, Interaktion und Transfer des HM	8
1.1.3. Glokalisierung, McDonaldisierung und Hybridisierung	13
<b>2. Methodische Aspekte</b>	<b>20</b>
<b>2.1. Theoretische und methodische Forschungsansätze</b>	<b>20</b>
<b>2.2. Narrative und personale Identität der HM-Musiker</b>	<b>21</b>
<b>2.3. Feldforschung in China</b>	<b>27</b>
<b>2.4. Heavy Metal als Genre: Westliche und chinesische Perspektive</b>	<b>28</b>
<b>2.5. Das narrativ-biografische Interview</b>	<b>31</b>
2.5.1. Das theoretische Sampling	33
2.5.2. Das face-to-face Interview	33
2.5.3. Nachfrageteil: Einladen zu weiterem Erzählen	35
2.5.4. Bilanzierung, Theorien, Erklärungen und Argumente	35
2.5.5. Datenerhebung als Grundlage für die Textanalyse von Erzählungen	36
2.5.6. Von der Analyse der einzelnen Fälle zur Erstellung der Fallstrukturen	36
<b>2.6. Rolle der Forscherin</b>	<b>38</b>
<b>2.7. Historischer Kontext</b>	<b>39</b>
<b>2.8. Das „Neue Zeitalter“ (<i>Xin shiqi</i> 新时期)</b>	<b>40</b>
2.8.1. <i>Tongsu</i> -Musik: Chinesische Popmusik von 1978 - 1989	40
2.8.2. Chinesische Rockmusik	42
2.8.3. <i>Nordwestwind</i> : Beginn der chinesischen Rockmusik	44
2.8.4. <i>Knastlieder</i> : 1988 - 1989	45
2.8.5. Cui Jian und die <i>Zouxue</i> 走穴	46
2.8.6. Rock Mythology	47
2.8.7. <i>Liumang</i> 流氓	47
2.8.8. HM in China	48
2.8.9. Hybridität in der Popkultur	51
<b>2.9. Materielle Kultur der 1980er-Jahre</b>	<b>52</b>
<b>2.10. Äquivalente zwischen Pop-Art und HM in China</b>	<b>55</b>
<b>2.11. Zusammenfassung: Die 1980er-Jahre</b>	<b>57</b>

<b>3. Analysen der Fallstrukturen</b>	<b>59</b>
<b>3.1. Fallstruktur I: Familiäre Weitergabe von HM-Musik</b>	<b>61</b>
3.1.1. Der Besengitarrist (IP 5)	61
3.1.2. Der Intellektuelle (IP 19)	75
3.1.3. Der loyale Metaler (IP 9)	86
3.1.4. Gesamtanalyse: Familiäre Weitergabe von HM-Musik	92
<b>3.2. Fallstruktur II: Erster Kontakt zum HM durch Dakou und ausländische Medien</b>	<b>94</b>
3.2.1. Der Künstler (IP 17)	94
3.2.2. Der Passionierte (IP 7)	103
3.2.3. Gesamtanalyse: Erster Kontakt durch Freunde und <i>Dakou</i>	115
<b>3.3. Fallstruktur III: Akteure zwischen West und Ost</b>	<b>117</b>
3.3.1. Der seriöse Metaler (IP 8)	117
3.3.2. Der Metamusiker (IP 4)	141
3.3.3. Gesamtanalyse: Akteure zwischen West und Ost	156
<b>4. Diskussion</b>	<b>158</b>
<b>Fazit</b>	<b>162</b>
<b>5. Literaturverzeichnis</b>	<b>165</b>
<b>6. Anhang</b>	<b>174</b>
6.1. Liste der Interviewpartner	174
6.2. Transkriptionsregeln	175
6.3. Zusammenfassung	176
6.4. Curriculum vitae	178

# Einleitung

Die Betrachtung der Heavy Metal-Musik als eine Subkategorie der Rockmusik bzw. teilweise nur unter dem Überbegriff der Popmusik wirft einige Fragen nach der Eigenständigkeit dieses Genres in China auf. Aus der westlichen Perspektive ist Heavy Metal (HM) ein eigenes Genre. Die Soziologin Deena Weinstein teilt die Entstehung des HM in drei Phasen ein: Formation, Herauskristallisierung und Verfall (Weinstein 1991: 7). Demnach hat sich HM in China durch Aneignung der Musik formiert und sich durch stilistische Abgrenzungen von anderen Genres herauskristallisiert. Der Verfall sei durch das abnehmende Interesse der Akteure festzustellen. Im Zentrum dieser Arbeit steht die erste Phase, da das Motiv für das Interesse chinesischer Musiker am HM interessant ist. Die Fragen, die ich mir in diesem Zusammenhang stellte, waren, ob die Aneignung des HM auf der Befriedigung ihrer Neugierde gegenüber einem neuen ausländischen Phänomen beruhte. Oder stellte HM in ihrem Leben eine Kontinuität und Kohärenz her? Diese Fragen stehen im Zentrum der hier vorliegenden Masterarbeit in Sinologie. Chinesische HM-Musiker und Rezipienten der 1980er-Jahre werden zum Forschungsobjekt dieser Arbeit.

Die Untersuchung der HM-Musik ist besonders relevant für die Sinologie im Bezug auf den kulturellen Kontakt zwischen dem Westen und China. Mit dieser wissenschaftlichen Arbeit kann ein weitere Darstellung sowie eine atypische Methode zum Diskurs über die Popkultur in China und zur internationalen Forschung über HM beigesteuert werden. Die Methode der Untersuchung im Feld durch Anwendung des narrativ-biografischen Interviews lässt Kulturschaffende in China selbst zu Wort kommen, die so ihre Meinung über das Phänomen des musikalischen Kulturtransfers kundtun können. Aus einer kulturanthropologischen Perspektive wird hinterfragt, ob die Verbreitung und Aneignung des HM in China tatsächlich nur durch den Kauf von *Dakou*-Kassetten und den Kontakt mit ausländischen Studenten erfolgte. Diesem Standpunkt wird die Eigeninitiative und Kreativität der Musiker bzw. weiterer Akteure, die für die erste Berührung mit HM in Frage kommen, gegenübergestellt.

Die leitende Forschungsfrage dieser Arbeit richtet sich auf die Entstehung der HM-Musik in China. Daraus ergibt sich eine thematische Einschränkung auf die Popmusik

in China. Das Forschungsfeld wird durch zeitliche (ca. 1978 – 1992), geografische (VR China) und musikalische (HM-Musik) Faktoren limitiert. In direktem Zusammenhang stehen die materielle Kultur und der globale Charakter des HM, welche sich in den Erzählungen manifestieren und Hinweise zur Rekonstruktion der narrativen Identität der HM-Musiker und Rezipienten in China geben. Die Fremd- und Selbstpositionierungen der Interviewpartner (IP) in ihren Geschichten ergeben ein Bild über einen Teil der chinesischen Gesellschaft, insbesondere der chinesischen Musiker und Jugendlichen der 1980er-Jahre.

Aus der bereits oben erwähnten Problematik ergeben sich folgende Forschungsfragen:

**Forschungsfrage 1: Wie sind HM-Musiker und Rezipienten der VR China in den 1980er-Jahren mit dem westlichen HM in Berührung gekommen?**

Dazu lassen sich **Hypothesen** ableiten, die durch die Auswertungen der Fallstrukturen verifiziert oder falsifiziert werden sollen:

1. Chinesische HM-Musiker und Rezipienten sind durch Familienmitglieder, die im Ausland waren, mit HM in Berührung gekommen.
2. Sie sind durch das soziale Umfeld (Schule, Freunde, ...) in China damit in Berührung gekommen.

**Forschungsfrage 2: Inwiefern stellen chinesische HM-Musiker und Rezipienten HM als ausländisches Phänomen dar?**

Zur zweiten Forschungsfrage lässt sich folgende Hypothese ableiten:

1. HM wird in China nur teilweise adaptiert.

**Forschungsfrage 3: Ist der HM eine Form des Protestes?**

Daraus ergibt sich folgende **Hypothese**:

1. HM ist nicht politisch und daher keine ausdrückliche sondern eine latente Protestform.

Um diese Hypothesen belegen oder widerlegen zu können, wurde diese Arbeit in vier Teile eingeteilt: Im ersten Teil werden theoretische Grundlagen erläutert. Der zweite Teil umfasst die methodischen Werkzeuge, die zur Erhebung der Daten im Feld angewendet wurden und elaboriert die hermeneutische Analyse der Sekundärliteratur

und den historischen Kontext der 1980er-Jahre mit dem Fokus auf musikalische Ereignisse. Der dritte Teil - das Herzstück dieser Arbeit - legt die Ergebnisse der im Zuge einer Feldforschung entstandenen Interviews in drei Fallstrukturen dar. Größtenteils werden dabei die Interviews auf die Forschungsfragen hin analysiert und interpretiert mit dem direkten Bezug auf die theoretischen, methodischen und historischen Grundlagen. Der vierte Teil spannt den Bogen zwischen den hier gestellten Forschungsfragen und den Ergebnissen aus dem zweiten und dritten Teil. In der abschließenden Diskussion werden die Forschungsfragen beantwortet und die aufgestellten Hypothesen verifiziert bzw. falsifiziert. In einem Fazit werden die wichtigsten Erkenntnisse noch einmal zusammengefasst und daraus ein Ausblick für weitere Forschungen in diese Richtung gegeben.

Um der besseren Lesbarkeit willen habe ich mich entschlossen, diese Arbeit nicht zu gendern.

# 1. Theoretische Konzepte

## 1.1. Kultur- und sozialtheoretische Überlegungen

Im ersten Teil dieser Arbeit werden grundlegende Theorien vorgestellt, die im weiteren Verlauf das Verständnis für dieses Thema erleichtern sollen. Die Theorien und Methoden in dieser Arbeit stammen aus den Disziplinen der Sozialwissenschaften<sup>1</sup>, der Kulturwissenschaften<sup>2</sup> und der Musikwissenschaften<sup>3</sup>. In Anwendung dieser theoretischen Grundlagen soll ein Abschnitt der gesellschaftlichen Entwicklung Chinas im hermeneutischen Zirkel vom Ganzen der Popmusik zum Teil der HM-Musik und wieder zum Ganzen der globalen Musik als eine Spirale untersucht werden. Die Rekonstruktion des kulturellen Austausches zwischen zwei Kulturen bzw. Systemen stützt sich auf die Systemtheorie von Niklas Luhmann. Durch die Kommunikation zwischen den Systemen des HM und der chinesischen Rezipienten erfolgt ein globaler Prozess, der durch die „Glokalisierungstheorie“ erläutert wird (Robertson 1983:78)<sup>4</sup>. Diese trägt zum Verständnis von HM als einem globalen Phänomen bei. Die Rekonstruktion dieses Prozesses erfolgt anhand der geführten Interviews, die im dritten Teil dieser Arbeit vorgestellt werden.

### 1.1.1. Die Systemtheorie: Kommunikation und Interaktion im HM

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Forschungsfrage, wie HM chinesische Musiker und Musikrezipienten erreichen konnte. Um auf die Verbindung zwischen HM-Musik und China eingehen zu können, ist es wichtig zu verstehen, wie Kultur transportiert und vermittelt werden kann. Ein grundlegendes Verständnis für diesen Prozess wird durch die soziologische Systemtheorie von Niklas Luhmann geschaffen. Anhand seiner Systemtheorie wird erklärt, wie das musikalische Phänomen des HM kulturell von einem System zum anderen übertragen werden konnte.

Die Systemtheorie von Niklas Luhmann untersucht die Gesellschaft anhand von Differenzen zwischen sozialen Systemen und deren „Umwelt“ (Berghaus 2011: 31). In

---

<sup>1</sup> Siehe Kapitel 1.1.1.

<sup>2</sup> Siehe Kapitel 1.1.2.

<sup>3</sup> Siehe Kapitel 1.1.2.3.

<sup>4</sup> Auf die Theorie der Glokalität wird im Kapitel „Glokalisierung, McDonaldisierung, Akkulturation“ genauer eingegangen.

jeder Kultur operieren Gesellschaften, die sich in mehrere soziale Systeme aufgliedern und nur durch Kommunikation miteinander existieren können. Diese Theorie heruntergebrochen auf HM bedeutet, dass HM ein soziales Subsystem ist, welches sich durch bestimmte Faktoren von dem übergeordneten System der Rockmusik unterscheidet. HM als ein soziales System besteht aus handelnden Menschen, die auf nationaler und transnationaler Ebene miteinander kommunizieren. Die Kommunikation auf transnationaler Ebene<sup>5</sup> erfolgt zum Beispiel durch Fanzines, Musikkassetten, Konzertplakaten, Instrumente, Noten, Kleidung etc. zwischen westlichen und chinesischen Musikern, wodurch sich die Interessenten dieser Musik zu einer Subkultur in China gruppieren. Nachdem diese Subkultur aufgebaut ist, reproduziert sie sich durch Selbst- und Fremdbeobachtung sowie durch Kommunikation (Berghaus 2011: 44).

Eine Differenz zwischen den Systemen entsteht durch die Reaktion der Umwelt auf ein soziales System. Ein soziales System unterscheidet sich von anderen Systemen. Wie etwa die Rockmusik sich von der Popmusik unterscheidet, so differiert auch das HM von der Rockmusik. Stilgrenzen definieren den Unterschied zwischen System und Umwelt. Die HM-Subkultur muss sich von allen anderen sozialen Systemen - wie z.B. von der Hip-Hop-Musik - abgrenzen, um als soziales System bestehen zu können. Das HM-System definiert sich durch Systemregeln und -grenzen.

Die Soziologin Deena Weinstein bezeichnet diese Systemregeln und -grenzen als „Metalcodes“ (Weinstein 2000: 101-102), wobei aber auch Familie, Schule, Musiker etc. dieses System definieren. Solche Grenzen filtern Informationen aus der Umwelt, wodurch eine Differenzierung geschieht und der autopoietische Prozess fortgesetzt wird (Berghaus 2011: 61).

Die Kommunikation innerhalb dieser sozialen Systeme bildet ein Netzwerk aus Informationen, Mitteilungen und Verständigung. Die Verständigung erfolgt mittels der Sprache bzw. Liedtexte – akustisch – und mittels Schrift bzw. Videos oder Bühnenshows – optisch. Im Fall dieser Studie erfolgt Kommunikation in Form von subjektivem Verständnis der Musik oder im Gespräch mit anderen Rezipienten. Kommunikation kommt immer erst zustande, wenn der Rezipient ein Musikstück hört und nicht während es geschrieben oder aufgezeichnet wird. „Nicht Menschen

---

<sup>5</sup> Siehe Kapitel 1.1.3.2.

kommunizieren, nur die Kommunikation kann kommunizieren.“ argumentiert Luhmann (Berghaus 2011: 65).

Luhmanns Fokus auf Reaktionen zwischen Systemen durch Kommunikation entspricht im Kulturtransfer der Interaktion. In dieser Untersuchung bezieht sich die sprachliche Interaktion auf Interviews, Konzert- und Bandberichte, Verkaufszahlen etc. und bildet die Plattform für einen Kulturtransfer, der vom HM-Rezipienten in China empfangen wird. Der Kulturtransfer ist auf Reaktionen außerhalb des eigenen Systems angewiesen, denn Kultur kann nur durch Interaktion zwischen unterschiedlichen sozialen Systemen transferiert werden.

### **1.1.2. Kultur als Prozess, Interaktion und Transfer des HM**

Im Anschluss an Luhmanns Theorie der Kommunikation zwischen Systemen wird die Theorie des Kulturtransfers vorgestellt. Diese ist in zwei Kapitel eingeteilt: Kultur als Prozess und die Popkultur<sup>6</sup>. Das erste Kapitel dieser Arbeit erläutert in zwei Teilen die einzelnen Aspekte des Kulturtransfers. Der erste Teil stellt das Verständnis von Kultur als dynamischen Prozess her und löst sich von dem Bild einer starren Kultur. Die Verbreitung und Aneignung erfolgt in Form einer Subkultur, wie der des HM in China. Davon ausgehend wird im zweiten Teil der Kulturtransfer in diesem musikalischen Phänomen anhand von Ethnizität und Nationalität untersucht. Anhand meiner Studie über HM in China wird der transnationale Charakter des HM als deterritorialisierendes und reterritorisiertes Phänomen aufgezeigt. Im letzten Abschnitt des theoretischen Teils wird HM in China als Phänomen der Glokalisierung und dessen Tendenz zur Verwestlichung untersucht.

#### **1.1.2.1. Kulturanthropologischer Zugang**

Um die Aufnahme und die Aneignung der HM-Musik in China untersuchen zu können, ist es wichtig zu verstehen, in welcher Hinsicht es sich beim HM um ein kulturelles Phänomen handelt. Die persönliche Positionierung im HM durch die hier für diese Studie befragten HM-Musiker in China und die selbstreflektive und

---

<sup>6</sup> In dieser Arbeit wird auf eine Differenzierung zwischen „Popkultur“, „Popmusik“, „Pop-Musik“, „Populärmusik“, „populäre Musik“ sowie auf ähnliche Abwandlungen und Kombinationen mit dem Wort „Pop“ und „Musik“ verzichtet.

selbstdarstellerische Erzählung der HM-Musiker beleuchten, wie Kulturtransfer nach China in den 1980er-Jahren erlebt und erzählt wurde. Die Informationen aus den Interviews, die etwas rein Persönliches zu sein scheinen, stellen einen wissenschaftlich-analytischen Zugang zur allgemeineren Frage, wie chinesische HM-Musiker und Rezipienten mit dem HM in Berührung gekommen sind, dar.

Kultur ist wie eine Landkarte, die sich aus dem Vergleich des Vorgehens eines Fremden richtet, dem die praktische Beherrschung des Einheimischen fehlt und der daher durch Modelle mögliche Wege begeht (Bourdieu 1979: 141). Der amerikanische Ethnologe Clifford Geertz definiert Kultur als komplexes Bedeutungsgewebe aus Zeichen, Symbolen, Mythen, Routinen und Gewohnheiten. Kultur ist daher mehr als die Homogenität von Sinnmustern und bruchloser Integration (Hagemann 2014: 264). Geertz meint, dass sich dabei eine kulturelle Dynamik entwickelt, welche durch Handlungen, Interaktionen und Symbole hervorgerufen wird. Der schwedische Sozialanthropologe Ulf Hannerz bezeichnet eine solche Dynamik als *management of meaning*. Im *management of meaning* entsteht aus den unterschiedlichen Perspektiven und den unterschiedlichen Informationen einzelner Mitglieder einer Gesellschaft ein Kommunikationsfluss. Aus diesen andersartigen Perspektiven entstehen Subkulturen (Hannerz 1987: 549-550). Massenkultur spielt in der Verbindung zwischen Kulturen z.B. durch Massenmedien, -konsum, -wirtschaft, -popularität oder durch die kommerzielle Massenmusik eine wichtige Rolle (Hobsbawm 2013). Dieser Prozess der Globalisierung der Kultur ist keine Homogenisierung, auch wenn eine Vielfalt an Instrumenten der Homogenisierung involviert ist, wie Werbemethoden, Sprachhegemonie und Kleidungsstil (Appadurai 1996: 42).

Im Folgenden werden Heterogenität und kultureller Wandel behandelt. Kultur ist fließend und ungleichmäßig global über Individuen, Subkulturen und Gesellschaften verteilt (Voivol 2011: 13). Der Anthropologe James L. Watson definiert in seinem Buch *Golden Arch East* den Außeneinfluss auf eine Kultur als einen sich dadurch stetig wandelnden Kultur.

Culture, therefore, is not something that people inherit as an undifferentiated bloc of knowledge from their ancestors. Culture is a set of ideas, reactions, and expectations that are constantly changing as people and groups themselves change (Watson 2003: 8).

Demzufolge ist die Assimilation an eine fremde Kultur sowohl eine Öffnung als auch eine Veränderung der eigenen Kultur. Durch die politische und wirtschaftliche

Öffnung 1978 hat sich China im gleichen Zuge dem Informations- und Warenstrom aus dem Ausland kulturell geöffnet. Der Ethnologe Franz Boas war der Meinung, dass es bei einem Kulturkontakt nicht zur Übernahme einer Kultur kommen muss. Es kann auch etwas gänzlich Neues entstehen (Salzborn 2014: 130).

Die damit aktivierte kulturelle Veränderung zur subkulturellen HM-Musik kann aufgrund des Kommunikationsflusses und der Verfügbarkeit von materieller Kultur in China beleuchtet werden. Wie in den für diese Arbeit geführten Interviews mit chinesischen HM-Musikern und Rezipienten erhoben wurde, stellt die materielle Kultur eine Voraussetzung für eine HM-Szene in China dar. Der britische Historiker Peter Burke stellt materielle Kultur als einen zentralen Faktor für Kulturen dar. „Kultur bedeutet Artefakte, Güter, technische Prozesse, Ideen, Bräuche und Werte ...“ (Burke 2005: 46).

Im nächsten Kapitel wird die Rolle der materiellen Kultur für HM in China beleuchtet.

#### **1.1.2.2. Die Bedeutung von materieller Kultur für kulturellen Wandel in den 1980er-Jahren**

In der Untersuchung zur Entstehung neuer Szenen ist die Erhebung von materieller Kultur ein wesentlicher Faktor. Dieses Unterkapitel zeigt auf, dass der gesellschaftliche Alltag von materiellen Dingen geprägt ist und nur in der Dualität von Geistigem und Materiellem eine umfassende Erforschung eines Feldes wie die HM-Musik in China unternommen werden kann (Hahn 2014: 9-10). Das Ausmaß aller von mir im Rahmen dieser Studie erhobenen bedeutungsvollen Dinge für HM-Musiker in den 1980er-Jahren ermöglicht es, die Bildung von HM in China durch die Aneignung der dafür notwendigen Materialien zu belegen. Die Verfügbarkeit und die Verwendung von Dingen hat große Relevanz - vom Erlernen eines Instruments bis zum Eigenkonzert und zur Veröffentlichung einer eigenen CD. Diesen „Dingen“ wird im *management of meaning* von Hannerz eine große Bedeutung zugesprochen.

Materielle Kultur beeinflusst unsere Wahrnehmung von Gegenständen und ist identitätsstiftend im Bezug auf den gesellschaftlichen Status des Benutzers (Douglas/Isherwood 2006: 139). Zur Erlangung einer Bedeutung ist Interaktion zwischen Kulturgut und Empfänger erforderlich, wie es auch im Kulturtransfer geschieht. Der Prozess des Kulturtransfers sowie der Interaktion sind wie das Ineinandergreifen

eines Zahnrads. Sie bilden einen grundlegenden theoretischen Ansatzpunkt in dieser Arbeit. Die Analyse der Bedeutung und Verwendung von Kulturgütern im indigenen Kontext hilft, kulturellen Wandel in den 1980er-Jahren und insofern die chinesische Gesellschaft im Ganzen zu verstehen und die HM-Subkultur als ein Teil davon (Prown 1982: 2).

Der Kommunikationsfluss ist für die materielle Kultur ein wichtiger Aspekt: „... different messages reach different people ...“ (Hannerz 1987: 550). Der Ethnologe Nils-Arvid Bringéus beschreibt aus einer „symbolkommunikativen Perspektive“ materielle Kultur als Bedeutungsträger für die Perspektive auf Dinge (Hahn 2014: 16). Als Bedeutungsträger steht die E-Gitarre für Zugehörigkeit zur HM-Szene und dient als Zeichen von Stärke, Macht und Maskulinität. In seiner Symbolkommunikation geht Bringéus davon aus, dass eine bestimmte Musik erst aus persönlichem Interesse (dem Kontext) und der persönlichen Erfahrung eines Menschen (der Perspektive) heraus wahrgenommen wird (Hahn 2014: 16), wodurch neue Subkulturen entstehen können. Der Kommunikationsfluss wird nicht zuletzt durch den Besitz eines Kassettenrekorders gewährleistet. Die Menschen erlangten damit in den 1980er-Jahren mehr Privatsphäre und Individualität. Sie konnten selbst über ihre Musik und Unterhaltung in ihrem Privatleben sowie über den gewünschten Zeitpunkt des Anhörens bestimmen (Steen 1996: 58). Solange dies nicht möglich war, bestand nur ein limitierter Eindruck von der neuen Musik aus dem Westen.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage ist es daher wichtig zu erheben, welche Instrumente, Geräte oder Medien für die Aneignung des HM in den 1980er-Jahren verfügbar waren und welche Bedeutung ihnen zugeschrieben wurde. Um noch einmal das Beispiel der E-Gitarre aufzugreifen, ist zu sagen, dass sie nichts Chinesisches an sich hatte. Somit war auch der Bezug eines Chinesen in Beijing zur E-Gitarre anders als der eines Amerikaners in New York. Für einen Chinesen bedeutet die E-Gitarre HM-Metal, Freiheit, Öffnung zum Westen, freie Meinungsäußerung oder auch Kapitalismus.<sup>7</sup> Der Amerikaner hingegen sieht sie als amerikanisches Produkt und als Zeichen für Jugendkultur. Die Perspektive eines chinesischen Musikers auf eine akustische Gitarre ist in diesem Kontext ganz anders. Klassische Gitarren werden von einigen Befragten als gewöhnlich angesehen, da sie auch in der Popmusik vorkommen und wegen der kommerziellen Zuschreibungen nicht erwähnenswert sind. An dieser

---

<sup>7</sup> Diese Informationen wurden Interviewprotokollen entnommen.

Stelle ist ein Vorgreifen auf die Methodik der Interviewführung notwendig. Perspektiven und Identitätsstiftungen können nur aus den narrativen Darstellungsmustern analysiert werden, die – wie meine unten vorgestellten und diskutierten Identitäten zeigen konnten - in einem persönlichen Gespräch mit damaligen Akteuren der HM-Szene entstehen.<sup>8</sup> Die einzelnen Bedeutungen der Dinge und die Perspektiven auf materielle Kultur aus einer Mikroebene - der Musiker - wirken dabei ergänzend aufeinander. Materielle Kultur informiert über Individuen - wie Musiker, Rezipienten, Verkäufer, Produzenten - und deren soziales Umfeld. In den 1980er-Jahren konnten chinesische Musiker nicht einfach über Programme wie *Garage Band* zuhause ihre Gitarre einspielen und dann an die übrigen Bandmitglieder schicken. Damals musste eine Band über persönlichen Kontakt und Treffpunkte (wie Probe- und Konzerträume) funktionieren.

### **1.1.2.3. Die Popkultur in China: HM zwischen Pop-Art und Popmusik?**

In diesem Kapitel werden die Theorien der Popkultur vorgestellt, die für das vorliegende Forschungsgebiet relevant sind. Sie sollen definieren, inwiefern HM der „absent other“<sup>9</sup>, der Kontrahent der Popkultur, ist oder eine subordinierte Position unter der dominanten Popkultur einnimmt.

Die Kritische Theorie der „Massenkultur“ von Soziologen wie Theodor Adorno und Max Horkheimer ist an die kommerzielle Kultur durch Massenproduktion, -konsum und ein nicht diskriminierendes Massenpublikum gebunden (Storey 2006: 7,49). Der Historiker Eric Hobsbawm argumentiert, dass die Popkultur durch Homogenität und Massenkultur gekennzeichnet ist, welche formelhaft und manipulativ ist (Hobsbawm 2013: 9). Oft erhält sie die Zuschreibung, amerikanische Kultur zu sein (Storey 2006: 7).

Neben den vorgestellten Theorien existieren auch noch andere. Der amerikanische Kulturwissenschaftler John Storey argumentiert, dass Popkultur nur im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung aufkommen konnte (Storey 2006: 10-11). Nimrod Baranovitch geht noch einen Schritt weiter und meint, dass es in der Popkultur immer mehrere Beteiligte geben muss, die interagieren, einander gegenseitig

---

<sup>8</sup> Siehe dazu im Kapitel 2.2.

<sup>9</sup> Unter „absent other“ wird das Gegenteilige bzw. das Marginale (z.B. HM) zum Vorherrschenden (z.B. die chinesische Popmusik – *Tongsu*-Musik) verstanden.

beeinflussen und kreativ miteinander verbunden sind. Popkultur ist daher etwas Kreatives, das nur durch Interaktion mit anderen aus einem Netzwerk von Peers entstehen und operieren kann (Baranovitch 2003: 7). Diese Interaktion kann nicht nur im System der Popkultur - in einer Szene - erfolgen, sondern auch mit einer Opposition, der sogenannten „absent other“ (Storey 2006: 11).

In China ist die Popkultur zwar in einer Phase der Industrialisierung und Urbanisierung entstanden, aber nicht primär in Verbindung mit wirtschaftlichen oder politischen Faktoren, wie sie Storey voraussetzt. Durch die rasche wirtschaftliche Entwicklung und den damit einhergehenden Einfluss aus dem Ausland entwickelte sich eine Massenkultur, die am Erfolg der chinesischen Popmusik 通俗音乐<sup>10</sup> (*Tongsu*-Musik) ersichtlich ist.

In dieser Arbeit wird durch die Befragten bestätigt, dass HM in China den *absent other* - den Opponenten zur *Tongsu*-Musik – darstellt, da die nötige Infrastruktur an Labels (die HM produzierten) fehlte und die Musik nur durch Netzwerke weitergegeben wurde. Die Verteilung der Musik geschah innerhalb von familiären oder Peer-Gruppen. Durch die untergrundmäßige Verbreitung erlangte HM nur eine marginale Position in China, durch die es die breite Masse nicht erreichen konnte. Damit kann HM der Popkultur nicht zugeordnet werden.

### **1.1.3. Glokalisierung, McDonaldisierung und Hybridisierung**

Die Verbreitung des HM-Phänomens wird in der Sekundärliteratur meist als Produkt der kulturellen Globalisierung erachtet. Spätestens seit den 1980er-Jahren hat es sich in Ländern abseits der Industriestaaten<sup>11</sup> - wie etwa Brasilien (Avelar 2003), Estland (Araste 2010) und Westtürkei (Hecker 2007) ausgebreitet. Die Ausbreitung in diesen Ländern bestätigt, dass es sich beim HM um ein „globales“ (Robertson 1983) Phänomen handelt.

### **Glokalisierung: Der globale HM wird zum HM in China**

Der Soziologe Roland Robertson bezeichnet die Veränderungen der eigenen Kultur

---

<sup>10</sup> Die verschiedenen musikalischen Richtungen werden im Kap. 2.8. noch genauer erläutert.

<sup>11</sup> HM wird generell als ein Phänomen in Industriestaaten wahrgenommen bzw. ist spätestens seit der Verbreitung durch Massenmedien wie MTV dort vertreten.

durch die Aneignung eines fremden Phänomens als „Glocalization“ (1983). Robertson setzt hierfür voraus, dass die Globalisierung ein multidimensionales und nicht primär ein wirtschaftliches Phänomen ist und widerspricht damit Storey (Robertson 2003: 78). Er definiert die Glokalisierung als eine selektive Einbeziehung des Globalen<sup>12</sup> in das Lokale, wobei das Lokale zu verschiedenen Anteilen aufrechterhalten bleibt (Robertson 2003: 78). Die Glokalisierung des HM ist - wie oben erwähnt - an dessen Existenz in den verschiedensten Ländern der Welt belegbar (Wallach 2011). Die Verbreitung von HM kann nicht nur nach rein industrieller oder politischer Schematisierung in Industrieländern nachgewiesen werden. Sie ist auch in Entwicklungsländern zu finden (ISMMS, online).

Als kulturelle Formation ist Heavy Metal Teil der Globalisierung, indem er weltweit auf den gleichen Vorrat an inhaltlichen, visuellen und musikalischen Komponenten zurückgreift. Gleichzeitig treten vermehrt lokale Einflüsse auf und verleihen dem Genre neue Dimensionen, deren Resultate wiederum auf globaler Ebene rezipiert werden und durch die ständige Interferenz einen universellen Einheitsstil verhindern (von Helden 2011: 379).

Mit dem Begriff „Interferenz“ kann eine Verbindung zu Luhmann hergestellt werden. Luhmann betont die Selbstbezüge und die Schlussfolgerungen aus einem System, die wiederum in seiner Systemtheorie auf sich selbst bezogen sind. In seiner Theorie über das Operieren von Systemen geht er im Leitprinzip der „Autopoiesis“ – im Gegensatz zur „System/Umwelt-Differenz“ - davon aus, dass zwei Systeme durch Kommunikation interagieren und Gemeinsamkeiten, Überlappungen zwischen den Systemen schaffen. Solche Überlappungen entsprechen gleichzeitig einem neuen System (Bergmann 2003: 56-60). Der dynamische Wechsel zwischen der Dominanz von globalen oder lokalen Einflüssen schafft neue Dimensionen, die auch in China vorhanden sind. Durch den historisch dominanten Kulturtransfer aus dem Westen entsteht oft das Bild, dass neue globale Elemente vom Original abhängig sind (Kloet 2005: 245). Jedoch erfolgt durch politische, ökonomische und kulturelle Einflüsse in einzelnen Ländern die Aneignung des HM-Phänomens in unterschiedlichen Formen. Diese kann sich in Form einer „McDonaldisierung“ (Ritzer 1993) oder „Hybridisierung“ (Bhabha 2000) präsentieren. In welche Form HM in China akkulturiert wurde, gibt Aufschluss über den Grad der – im Rückblick auf die Zeit der „Reform und Öffnung“ seit 1979 unter den HM-Rezipienten propagierten - kulturellen

---

<sup>12</sup> Zum Verständnis von global, regional und lokal in China argumentiert Kloet, dass im chinesischen Verständnis Rock mit der Politik eng verbunden ist und daher lokal als Beijing verstanden wird, regional ist das Festland China, Hong Kong und Taiwan und global sind Japan und der Westen (Kloet 2001:48).

Öffnung von chinesischen Musikern oder inwiefern sie bereit waren, sich von einer fremden Kultur vereinnahmen zu lassen.

### **McDonaldisierung**

Ritzer beschreibt die „McDonaldisierung“ als eine Homogenisierung der Konsumgüterindustrie (2011). Im HM wäre dies etwa eine komplett idente Übernahme und Verwendung einer fremden Stils durch beispielsweise eine chinesische Coverband. Dafür müssten chinesische HM-Bands originalgetreu Stücke berühmter ausländischer Bands nachspielen sowie in englischer Sprache singen (da die ersten HM-Bands aus Großbritannien und den Vereinigten Staaten kamen). Da es keinen Nachweis für derartige Bands aus China in den 1980er-Jahren gibt, ist es naheliegend, dass diese Form der Aneignung für die vorliegende Studie nicht zutreffend ist.

### **Hybridisierung**

Eine weitere Akkulturationsform ist die Hybridisierung. Der Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha versteht unter Hybridisierung nicht eine einfache Vermischung wie im Kreuzungsverfahren der Biologie, sondern eine komplexe kulturelle Formation einer neuen Kultur. Die asymmetrische Konstellation der neuen Kultur führt zugleich zu einer Destabilisierung zwischen den beiden Hybridanteilen (Kerner 2014: 359). Kultur ist nicht homogen, weil sie keine einheitliche und kulturelle Grenze hat. Kultur bezeichnet vielmehr Felder der Aushandlung und der Differenz im Sinne eines „Dritten Raumes“ (Kerner 2014: 359).

Am Beispiel der chinesischen Band *Tang Dynasty* (*Tang Chao* 唐朝) ist zu beobachten, dass sie mit der westlichen HM-Musik und chinesischen Liedertexten über die chinesische Kultur und Geschichte eine kulturelle Diversität im Verhältnis zur *Tongsu*-Musik geschaffen hat. Sie verortet sich kulturell mit ihrem Stil im Westen und betont dabei ihre chinesische Identität (von Helden 2011: 382). Im Erscheinungsbild nehmen die Musiker die westlichen Vorgaben der Szene<sup>13</sup> an. Die Band dient als Modell für chinesische Hybridisierungen des HM. Dies kann in von mir geführten

---

<sup>13</sup> Ich verwende den Begriff „Szene“ in meiner Arbeit synonym mit dem Begriff „Subkultur“ und möchte damit nicht an die oftmals definitivisch unpräzise Begriffsverwendung anknüpfen, die dieser Begriff häufig erfahren hat.

Interviews durch die Intention eine HM-Band mit chinesischen Elementen zu gründen oder durch kleine Änderungen des Aussehens der Bandmitglieder belegt werden. Der Musiker Ding Wu ist ein weiteres Beispiel für die Hybridisierung. Er hat sein Aussehen an den HM-Stil - Lederjacke und lange Haare - angepasst und ihn mit einem Schlüssel als Ohrring ergänzt. Dadurch hat er eine Heterogenisierung geschaffen (IP 8, persönliche Mitteilung 2013).

Die starke Betonung von lokalen Einflüssen im HM in China - wie bei der Band *Tang Dynasty* - belegt, dass es sich in der Aneignung des HM um ein globales Phänomen handelt. Die Akkulturation trat durch die starken lokalen Einflüsse in Form einer Hybridisierung ein. Eine McDonaldisierung ist auszuschließen, weil eine gänzliche Übernahme des HM aus dem Westen eine Einvernahme des Lokalen, des Chinesischen bedeutet hätte, dies aber nicht passiert ist. Die *Tongsu*-Musik belegt, wie unterschiedlich sie von der westlichen ist. Die Erklärung liegt darin, dass das Lokale immer erhalten bleibt, da *face-to-face* Beziehungen durch den routinemäßigen kommunikativen Austausch stärker sind als das Globale (Hannerz 1999: 210).

#### **1.1.3.1. Ethnizität und Nationalität: Grenzen für HM?**

Die Verbreitung der materiellen Kultur des HM erfolgt als globalisierter Fluss vom Okzident nach China, wodurch nationale und ethnische Grenzen verschwimmen. In der Globalisierungstheorie von Marshall McLuhan (1968) werden diese Grenzen durch Sprache, Musik, Kunst und Gesten verwischt, wodurch die Welt zu einem „globalen Dorf“ wird (Hannerz 1999: 214). In diesem kulturellen Austauschprozess zwischen Nationen oder Ethnien hängt nicht bloß alles irgendwie mit allem zusammen oder es lässt sich alles global von Territorien entkoppelt verbinden. Es müssen dabei stets neue bzw. andere Grenzen ausgehandelt werden.

Wenn die Grenzen eines Landes keine starken Barrieren mehr darstellen, wird nicht nur durch Warenverkehr, sondern auch durch Personenverkehr die kulturelle Produktion eines Landes beeinflusst und somit in die indigene Kultur inkorporiert (Storey 2006: 151). Das bedeutet, dass nicht einfach Medien kursieren, sondern dass auch materielle Kultur sowie räumliche Mobilität von Personen bzw. Migration notwendig sind. Dadurch werden z.B. Coca Cola und McDonalds zu einem fixen Bestandteil des Alltags in einer nicht-amerikanischen Zivilisation. Zum Beispiel:

Durch die professionelle Autonomie kreieren Musiker ihren eigenen musikalischen Stil. Gleichzeitig können sie sich damit jedem Tadel und jeder Kritik wegen musikalischen Stilbrüchen entziehen. Als ein weiteres Beispiel kann die Zensur von HM-Liedern durch die chinesische Regierung in „latenten Sinnstrukturen“ gefunden werden. Der Begriff „latente Sinnstrukturen“ umfasst alle angeschnittenen, abgehackten oder verkürzten Erzählungen, die Informationen zu diesen Themen geben. In der Verbreitung des HM geht es dabei nicht um einen identitären *nation building* Prozess, welcher an Massenmedien, Bildungssysteme, Verwaltungsstrukturen und nationalistische Ideologien gekoppelt ist (Ottaway 2002: 17). Stattdessen wird versucht außer der elitären Hochkultur gleich alle Bereiche der modernen Gesellschaft zu durchdringen (Anderson 2006: 167).

Ethnizitäten und Nationalitäten spielen im HM der 1980er-Jahre keine direkte Rolle. Allerdings spielen sie in den latenten Sinnstrukturen des Interviewmaterials in Bezug auf Orientierungen der Interviewpartner eine Rolle. In den einzelnen Biographien der IP werden meist Orte und Länder, in denen sie lebten, Einflüsse aus der Literatur und von anderen Menschen genannt. Daraus lässt sich entweder eine Tendenz zur Verwestlichung oder ein starker Chinabezug feststellen. Entziehen sich IP einer Verwestlichung, so kann das ein Protest gegen die Überschwemmung durch Popkultur aus den USA sein. Wie bereits angemerkt, soll dabei nicht Nationalismus oder Patriotismus erhoben werden, sondern latente Sinnstrukturen, in denen Distanzierungen zu China oder anderen Ländern artikuliert werden.

### **1.1.3.2. De-/Reterritorialisierung durch Transnationalität im HM**

Nach der Globalisierungstheorie hat die Verbreitung des HM in den 1980er-Jahren über transnationale Wege (Kassetten, Radiosendungen, Konzerte etc.) stattgefunden. Seit Beginn des Internetzeitalters erfolgt die weltweite Verbreitung über elektronische Medien. Diese Medien existierten in den 1980er-Jahren in China noch nicht. Es gab andere transnationale Verbreitungsmöglichkeiten, die auf persönlichem Kontakt basierten. Der Sekundärliteratur ist zu entnehmen, dass in den 1980er-Jahren die Welt für HM ein *global village* (McLuhan 1968) war. In diesem Abschnitt wird geklärt, in welchen Kontext sich HM de- bzw. reterritorialisiert (Deleuze/Guattari 1972) und in welchen transnationalen Kulturprozessen das stattfindet. Die Forschung über Transnationalität setzt sich mit räumlich weit entfernten Örtlichkeiten auseinander, die

durch gegenseitigen Austausch, Verbundenheit, Mobilität und Interaktion in Verbindung treten. HM ist ein Netzwerk aus Rezipienten und Musikern auf multilokaler und translokaler Ebene, in dem die adäquate Konzeptualisierung und Beschreibung der translokalen Beziehungen und Verbindungen eine zentrale Rolle spielen. Ein solches globales Netzwerk bildet in der transnationalen Forschung eine Einheit. Dabei werden Lokalitäten, die nicht zu dieser Einheit gehören, deterritorialisieren (Hannerz 1998: 237, 247). Am Beispiel der chinesischen Rezipienten kam es zu einer Deterritorialisierung durch die Bereitschaft, sich mit der westlichen HM-Musik auseinander zu setzen. Die Deterritorialisierung führte sowohl zur nationalen als auch zur lokalen Aneignungen dieses Phänomens. Die lokale Aneignung erfolgte durch die Integration in die lokale Kultur, welche zum HM in China führte. Aufgrund der globalen Resonanz auf Forschungen, internationale Konzerte, Medien, Internet usw. wurde HM in China als ein Teil der globalen HM-Gemeinschaft akzeptiert und somit als „HM aus China“ reterritorialisieren (Kahn-Harris 2007: 165).

Die De-/Reterritorialisierung ist aufgrund des Austausches und des Transfers der HM-Musik an Örtlichkeiten gebunden. Diese *global villages* sind Örtlichkeiten bzw. Felder der Interaktion, die Arjun Appadurai als „Translokalitäten“ bezeichnet (Appadurai 1998: 196). Beispielsweise Hotels, Botschaften, Flughäfen, Weltstädte etc., die als Knotenpunkte innerhalb der transnationalen kulturellen Prozesse und ihrer de- und reterritorisierten Beziehungen dienen (Hannerz 1998: 239). Bars und Restaurants in ausländischem Besitz oder internationale Hotels eigneten sich gut für Untergrund-Konzerte, Partys oder zum Austausch für Szenenmitglieder (Wong 2011: 69). Die „Extra-Territorialität“ bot den Musikern nicht zuletzt auch Schutz vor Kontrollen und Überwachung durch das Amt für öffentliche Sicherheit (i.e. Polizei). Die Events in Restaurants wie das *Maxim*, in ausländischen diplomatischen Vertretungen oder in der Bar des *International Hotel* wurden selten gestört (Jones 1991: 120).

### **1.1.3.3. Counter-actions als Protest gegen Homogenisierung**

In der Aneignung von fremdem Kulturgut kann das Protestpotenzial der chinesischen HM-Musiker und Rezipienten durch *counter-actions* untersucht werden (Gao, 2011). Der chinesische Historiker Gao Wangling hat am Beispiel der chinesischen Bauern den Begriff *counter-action* geprägt.

Die Transformationen (Hybridisierung) im HM geben den chinesischen Musikern ein fremdes System vor. Dieses kann tendenziell angenommen werden oder nicht. Musiker, die es nicht annehmen, sind „inkompatibel“ mit dem vorherrschenden sozialen, politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen System und können oder wollen sich nicht einfügen. Gao beschreibt den Prozess des „Nicht-Einfügens“, also des „Abweichens“ von einer vorgegeben Linie als *counter-action* (*fanxingwei* 反行为). Dabei wenden die Musiker keine gewalttätige oder rebellische Handlung an, sondern es passiert „sanft“ durch Ausweichen einer Restriktion, indem die Musiker z.B. keine Tongsu-Musik 通俗音乐 spielen (Gao 2011: 274). Aufgrund ihres Verhaltens kann sich innerhalb eines Freundeskreises oder einer Familie eine ähnliche Reaktion ergeben. Durch den sanften Protest sind die Musiker als „Evadierende“, als „Ausweichende“ anzusehen. Da die zunehmende Globalisierung eine verstärkte Individualisierung bewirkt und damit unterschiedliche Kulturen entstehen (Hannerz 1999: 210-11), gibt es auch unterschiedliche Formen des „Evadierens“. Dazu muss das Individuum befragt werden. Der Drang nach *counter-actions* könnte durch Faktoren, wie Musik oder durch das soziale Umfeld beeinflusst worden sein. Die *counter-actions* können sich im Umgang mit der konventionellen Schulbildung, in der Meinung über eine Familiengründung, in dem Desinteresse an der Popkultur oder einer Anti-Kommerzialisierung manifestieren. Der Protest beinhaltet auch die Frage, ob sich die Musiker als „platte“ Provokateure oder als „aufsässige“ Jugendliche verstehen. Demnach richten sie ihr künstlerisches Schaffen nach einem höheren Ziel und beanspruchen damit als echte Kulturschaffende die Bereiche der Hochkultur. Der Anspruch der Künstler auf Qualität ist ein Hinweis auf ein kritisches, vielleicht sogar exzentrisches oder schwer zugängliches Kulturprodukt. Außerdem wird geprüft, welche Bedeutung es hat, wenn chinesische Musiker HM spielen und welche Rolle Grenzen oder Nationalitäten dabei für sie spielen. Die Heimat der ersten westlichen HM-Bands wird oft als Amerika angegeben, da diese Bands auf Englisch gesungen haben.

Im dritten Teil dieser Studie wird die Intention der Musiker, sich einer totalen Verwestlichung zu entziehen, durch meine Interviews analysiert. Dabei vermute ich, dass HM in China Potenzial für Protest in einer gewaltfreien Art und Weise bietet und gleichzeitig auch eine Vorbildwirkung auf andere Musiker hat.

## 2. Methodische Aspekte

Ein zentraler Bestandteil jeder wissenschaftlichen Arbeit ist die Darlegung der für die Untersuchung herangezogenen Methodik. Diese Arbeit untersucht den Beginn der HM-Musik in China anhand der lebensgeschichtlichen Erzählungen von HM-Musiker und Rezipienten. Die Methodik in dieser Arbeit setzt sich daher aus der objektiven Hermeneutik der Sekundärliteratur sowie der Analyse und Interpretation von selbstgeführten narrativ-biografischen Interviews zusammen.

### 2.1. Theoretische und methodische Forschungsansätze

Das Kapitel gibt einen groben Überblick über die veröffentlichte Sekundärliteratur zu diesem Themenbereich und legt den aktuellen Forschungsstand dar.

In der Sekundärliteratur erlangte die HM-Musik in den letzten Jahren weltweit immer mehr Aufmerksamkeit. Das zunehmende Interesse an HM in interdisziplinären Studien rief die junge Forschungsrichtung *The International Society for Metal Music Studies (ISMMS)* ins Leben. Sie beschäftigt sich mit dem HM-Phänomen weltweit. Allerdings gibt es zu HM-Musik in China noch immer ein relativ geringes Ausmaß an Publikationen. Dieses Musikgenre wird in der westlichen Sekundärliteratur in kurzen Unterkapiteln zur chinesischen Rockmusik abgehandelt. Eines dieser Werke stammt von dem amerikanischen Sinologen Andrew F. Jones. Sein Buch *Like a knife: ideology and genre in contemporary Chinese popular music* (1991) ist eine Pionierarbeit in der akademischen Auseinandersetzung mit der chinesischen Popmusik. Der deutsche Kultur- und Sozialwissenschaftler Andreas Steen veröffentlichte kurz danach sein Werk *Der Lange Marsch des Rock 'n' Roll: Pop- und Rockmusik in der Volksrepublik China* (1996). Er schreibt über die Geschichte der Rockmusik in China am Beispiel des Rockmusikers Cui Jian 崔健. 2001 wurde die Dissertationsschrift *Red sonic trajectories: popular music and youth in urban China* vom niederländischen Sinologen Jeroen de Kloet publiziert. Kurz nach Kloets Veröffentlichung gab der israelische Sinologe Nimrod Baranovitch *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender, and Politics* (2003) heraus. Die Dissertationsschrift der amerikanischen Ethnomusikologin Cynthia P. Wong. „*Lost Lambs*“: *Rock, Gender, Authenticity, and*

*a generational response to modernity in the People's Republic of China* (2005) basiert auf Interviews mit Bandmitgliedern von *Tang Dynasty*, *Cobra* sowie anderen Bands und Zeitzeugen. Sie untersucht moderne Identitäten und Selbstdarstellungen urbaner Jugendlicher in der VR China, im speziellen die von jungen chinesischen Rockmusikern. Diese literarische Auflistung ist eine Auswahl an Werken zur Pop-, Rock- und HM-Musik in China. Sie stellen die Hauptwerke im Bezug auf die vorliegende Arbeit über HM-Musik in China dar. Aus dem Chinesischem ist das Nachschlagewerk vom Li Hongjie 李鸿杰 *Encyclopaedia of China Rock&Roll* 中国摇滚手册 zu erwähnen.

Die Sekundärliteratur zu qualitativen Forschungsmethoden wurde die Theorie von Paul Ricœur über die „narrative Identität“ (1996) verwendet. Der praktische Leitfaden zur *Rekonstruktion narrativer Identität* von Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann (2002) war eine große Hilfe bei der praktischen Umsetzung von Ricœurs Theorie. Zusammen mit der narrativ-biographischen Interviewmethode von Fritz Schütze (1986) und den Erweiterungen von Gabriele Rosenthal (2002 und 2005) konnte die narrative Identität der HM-Musiker und Rezipienten im Feld erhoben werden. Dazu gab auch der methodische Leitfaden zur Erstellung und Auswertung von narrativen Interviews von Ivonne Küster (2009) ein sehr hilfreiches Input.

## **2.2. Narrative und personale Identität der HM-Musiker**

Bevor die Methode des narrativ-biografischen Interviews und der Zugang zum Feld genauer erläutert werden, muss geklärt werden, wie die Methode zur Erforschung des Feldes eingesetzt werden kann. Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurden Konzepte in einem umfangreichen Rahmen vorgestellt, damit die Forschungsfragen vor allem aus dem Blickwinkel der Sinologie und in Ergänzung mit den Kulturwissenschaften von vielen Seiten beleuchtet werden können.

### **Identität in narrativen Interviews**

In den narrativen Interviews ist es wichtig, dass die ZuhörerIn – in diesem Fall die Autorin - der Erzählung des IP ohne Zwischenfragen folgen kann. Der IP muss in seiner Narration eine „narrative Identität“ schaffen. Ricœur (1996) differenziert bei der

Identitätsbildung zwischen „personalen“ und „narrativen“ Identität, die nur durch eine vollständige Darstellung der Geschichte des IPs und seiner selbst vom Anfang bis zum Ende entwickelt werden kann (Rosenthal 2008: 141). Der Erfolg dieses Verlaufs und der Identitätserkennung ist nur dann erreicht, wenn der Erzähler mit der ZuhörerIn durch seine Geschichte in Interaktion tritt. Durch die Narration schafft der Erzähler zuerst eine Existenz und dann eine Bedeutung für das Verhältnis zwischen ihm und seiner Erzählung (Ricoeur 1996: 192).

### **Identitätsbildung: Die soziale und die personale Identität des Erzählers**

George Mead beschreibt die Identitätsbildung wie ein interaktionistisches Paradigma (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 48). Die sogenannte „soziale Identität“ des Erzählers konstituiert und ändert sich in der Interaktion mit seinem sozialen Umfeld, durch soziale Ansprüche, Erwartungen und sozialisatorische Erfahrungen.

Die sogenannte „personale Identität“ manifestiert sich durch die individuelle Antwort des Individuums auf diese sozialen Forderungen. Diese sind die qualitativen Aspekte (Charakter, Gruppenzugehörigkeit, Rollen und Bewertungen) und die strukturellen Aspekte (Kontinuität und Kohärenz) der Identität (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 48). Die Frage nach Kontinuität kann in dieser Studie folgendermaßen lauten: Wie ist der IP zu dem HM-Musiker geworden, der er heute ist? Mithilfe des Selbstverständnisses und der Selbstreflexion seiner eigenen Lebensgeschichte kann er seinen Werdegang reflektieren und interpretieren; er teilt seine Erkenntnisse in seiner autobiografischen Narration mit. Die Kohärenz beschreibt das Streben nach Einheit und die Integration von unterschiedlichen Rollen und divergierenden Anforderungen in seinem Leben. Dadurch verleiht er seinem sozialen Status Authentizität (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 48).

Ricoeur ist der Meinung, dass das Problem der „personalen“ Identität nicht gelöst werden kann, solange nicht zwischen den Begriffen „Selbigkeit“ (engl. *sameness*, lat.: „Idem“) und „Selbtheit“ (engl. *selfhood*, lat.: „Ipse“) unterschieden wird (Ricoeur 1996: 144). Wie sich Lucius-Hoene und Deppermann in den strukturellen Aspekten der Identität auf die Kontinuität beziehen, so stützt sich Ricoeur auf die im Vordergrund stehenden zeitlichen Implikationen, die dieses Problem verursachen (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 48). Diese erfragen, wie jemand trotz der

Erfahrung des zeitlichen Wandels noch immer dieselbe Person sein kann. Oder: Wie ist jemand hinsichtlich dieser Erfahrungen die Person geworden, die er heute ist?

Die personale Identität ist somit die Identität einer Person, die von dieser Person selbst in der Erzählung konstruiert wurde. Diese Identität erbringt eine selbstreflexive und eine kommunikative Leistung. Jedoch konstituiert sie sich aus sozialen Faktoren heraus und steht daher mit der sogenannten „sozialen“ Identität im Wechselspiel zueinander. Die soziale Identität kennzeichnet sich durch einen Unterschied, der gegenüber dem Umfeld verteidigt werden muss.<sup>14</sup> Denn nur dadurch kann eine personale Identität dar- und hergestellt werden. Somit sind soziale und personale Identität zwei Seiten der selben Münze, die zur Kommunikation und Handlung mit anderen als ein soziales Wesen errichtet werden. Die Personen erlangen durch die Anerkennung von anderen Selbstwertgefühl (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 49).

### **Die narrative Identität**

Die „narrative“ Identität bezeichnet in der autobiografischen Narration den dar- und hergestellten Aspekt von Identität (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 55-56). Sie hält das Gleichgewicht zwischen unwandelbaren Charakterzügen einer Person und der Tendenz, die Identität der Selbstheit von der Selbigkeit als Charakter zu trennen. Die narrative Identität zeigt sich durch die Beständigkeit in der Zeit (Kontinuität) und hat eine Geschichte, wodurch das Individuum re-identifiziert werden kann (Ricoeur 1996: 152). Die Bildung einer narrativen Identität ist abhängig von der Geschichte, denn „... die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt.“ (Ricoeur 1996: 182). Demgemäß positioniert sich ein HM-Musiker im Gespräch mit einer westlichen Forscherin entweder als Teil des „globalen Dorfes“ und erzählt seine Geschichte als einen Prozess mit Verwestlichungstendenzen. Oder er entzieht sich der Verwestlichung und stellt sich als chinesisch, als das „absent other“ dar. Im ersten Szenario übernimmt er nahezu wörtlich die Erkenntnisse der westlichen soziokulturellen Forschungen und die Perspektiven ausländischer Musiker über die Entwicklung der Rock- oder Metal-Szene in China. Der HM-Musiker dieses Szenarios glaubt an seinen internationalen Erfolg. Er hat sich bereits durch seinen Kontakt zu

---

<sup>14</sup> Der Soziologe Pierre Bourdieu sieht die soziale Identität im Unterschied, der sich gegen das Umfeld abgrenzt und verteidigen muss (Burke 2005:86).

Ausländern deterritorialisiert und versucht als Mitglied einer HM-Band vom internationalen Publikum akzeptiert und erfolgreich zu werden. Durch eine globale Resonanz auf seine Fertigkeiten als chinesischer Musiker aus einer chinesischen Stadt wird die Reterritorialisierung eingeleitet. Im Szenario zwei hat sich der Musiker keine besonderen Gedanken über die Entwicklung des HM im Westen gemacht. Er kann sich an einige Bands - die er in den 1980er-Jahren gehört hat - erinnern und zählt aus seinem gegenwärtigen Wissenstand noch andere wichtige Bands auf. Aus seinen Sinnstiftungen - die anhand seiner Perspektive und seines Interesses erkennbar sind - wird ein Zugang in die Lebenswelt des Erzählers geöffnet, der für die Analyse und Interpretation der Interviews essenziell ist. In einem dieser beiden Szenarien konstruiert der Befragte eine narrative Identität, die vom Westen oder von China beeinflusst ist.

Aber nicht nur „erlebte“ - den Tatsachen entsprechende Aussagen - sind hierfür relevant, sondern auch fiktive „mögliche oder für möglich gehaltene“ Lebensgeschichten sind Erfahrungen und Spuren der (geleugneten) Wirklichkeit bzw. Vergangenheit (Rosenthal 2008: 168). Im narrativen Interview geht es nicht darum, pauschale Tatsachen zu erheben, sondern die Tatsachen der erlebten und möglichen Lebensgeschichten. Erhoben werden Schnittpunkte und Überlappungen von verschiedenen Erzählungen, die durch Verkürzungen, durch Elaborieren oder durch Aufstellung von Geltungsansprüchen des Erzählers markiert sind. Diese Marker werden im Interview durch Auslassen oder durch kurzes Abhandeln der Kindheit, durch die genaue Zusammenstellung einer Band, durch Emotionen beim Erhalt der ersten HM-Kassette oder durch den Anspruch der erste HM-Musiker gewesen zu sein, deutlich. Nach dem Interview werden durch die sprachliche Kommunikation, die auf Tonband dokumentiert wurde, Erzähloptionen sozialkonstruktivistisch und empirisch erhoben.

Die Lebensgeschichten werden so stimuliert, dass sich eine Stegreiferzählung daraus entwickeln kann. Um diese dem Zuhörer verständlich vermitteln zu können, muss der Erzähler bestimmten Zwängen<sup>15</sup> nachgeben. Dadurch werden Erinnerungs-, Interpretations- oder Reflektionsprozesse hervorgerufen, welche die ZuhörerIn bewusst nicht steuert. Die zurückgenommene Haltung der ZuhörerIn gleicht eher einer Psychologin als einer Interviewerin. Sie überlässt die Gesprächssituation dem Erzähler. Durch diese freie Interviewführung bewegt sich der Erzähler auf

---

<sup>15</sup> Diese Zwänge werden in Kap. 2.5 genauer vorgestellt.

unterschiedlichen Ebenen, die durch ein Leitfrageninterview nicht betreten werden können. Der Erzähler kann mit dieser Methode erzählen, was er noch nie jemanden gesagt hat bzw. wofür sich noch nie jemand interessiert hat.

Diese Methode ist ökonomisch nicht effizient und könnte daher im Journalismus das Bestehen eines Mediums nicht sichern. Die Rekonstruktion der narrativen Identität ist ein komplexer Gesprächsprozess, der gegenseitiges Vertrauen zum Erheben von Darstellungsmustern und Positionierungen erfordert. Diese kulturwissenschaftliche Methode findet Verwendung in dieser Arbeit als Erhebungsinstrument von einem Ablauf - *work in progress* – der in den 1980er-Jahren stattgefunden und sich in den darauffolgenden Jahren verändert hat. Damit kann die Dynamik der HM-Subkultur als Interaktionsfeldstudie rekonstruiert werden. Die Einzelinterviews dienen der Erhebung von persönlichen Perspektiven über die 1980er-Jahre. Die Beschreibungen des Musikers über Instrumente oder ausländische Kassetten, Magazine sind identitätsstiftend. In Betrachtung der Auswertung aller Einzelfälle und Fallstrukturen kann über den Einzelfall hinaus ein allgemeiner Verlauf rekonstruiert werden. Ein standardisiertes Interview, wie es z.B. für ein Popkulturmagazin angewendet wird, ist darauf ausgerichtet Anekdoten, Meinungen, Eindrücke oder die Behauptungen Einzelner zu erfassen und zu reproduzieren. Es vervielfältigt das Material, aber es erreicht durch die oft zeitliche und stilistische Begrenzung der Fragen nicht in die nötige Tiefe (Küsters 2009: 177).

### **Persönliche und soziale/kulturelle Positionierungen**

Die Interpretation der narrativen Identität ist anhand der Einordnung der Beziehungen zwischen dem Subjektiven und dem Persönlichen, sowie anhand der Zusammenhänge zwischen dem Sozialen und Kulturellen zu elaborieren.

Der persönliche und der soziale bzw. kulturelle Zusammenhang in dieser Arbeit liegt in der Orientierung des IPs an kulturellen Mustern. Um seine persönlichen Erfahrungen kommunizieren zu können, verwendet er bestimmte Themen oder Ereignisse, beispielsweise die Reform- und Öffnungspolitik in China, das Tian'anmen Massaker oder die erste CD-Veröffentlichung der Band Tang Dynasty etc. Der IP vermittelt damit, welche sozial etablierten Sinnstrukturen er für die Konstruktion seiner Identität nutzt (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 65-66). Das kulturelle Muster wird nicht bewusst oder stereotyp in der Stegreiferzählung angewendet, sondern es

richtet sich nach der Erfahrung und nach dem kommunikativen Ziel. Dies veranschaulicht auch, dass die kulturell eingebettete Erzählung viel persönlicher ist und mehr Gehalt für die Auswertung bietet. Dabei werden Anekdoten über Freunde, Familie, Kontakte zu anderen Musikern oder sogar zu Ausländern erzählt. Erzählungen, die nicht kulturell eingebettet sind, sind meist erzählchronologisch aufgebaut und kommen von verschlossenen, eher distanzierten Musikern. Diese sind entweder selbst Forscher und wollten ihre Erkenntnisse teilen, oder sie haben Angst, das Interview könnte ihre Arbeit (abseits vom Musikgeschäft) gefährden. Ihre Narrationen gleichen einem Lebenslauf, der mit ihrer ersten HM-Band beginnt und alle sozialen Fäden und Einflüsse ausblendet. Durch die sozialen und kulturellen Zusammenhänge in ihrer Geschichte soll ihre Selbstwahrnehmung in verschiedenen sozialen Feldern und eine Szenen-interne Positionierung erforscht werden. Die Zusammenhänge dienen der Rekonstruktion von Fremdwahrnehmungen, damit Austauschprozesse zwischen den Akteuren nachgebildet werden können. Das Aussparen von derartigen Erzählungen bedeutet nicht eine Informationsleere, sondern es ist ein Zeichen oder ein Bruch in der Übertragung einer Kultur. Der IP entzieht sich damit entweder der kulturellen Globalisierung oder er beansprucht den „dritten Raum“ (nicht Ost, nicht West) für eine heterogene Aufnahme und Schaffung des HM.

Anhand der vorgestellten Kulturtheorien und dem methodischen Material muss erhoben werden, was für einen Kulturtransfer relevant ist. Luhmann geht in seiner Theorie von Autopoiesis aus, dass sich Systeme selbst reproduzieren. Das kleinste System in dieser Arbeit wären HM-Musiker, die sich in der HM-Szene positionieren. Diese Musiker haben sich in Form einer Hybridisierung den westlichen HM angeeignet. Das Schlüsselmoment in dieser Kontextualisierung ist der Wunsch nach Freiheit in der Zeit nach der Reform- und Öffnungspolitik in China (Wang 1996: 139). Wenn die Aneignung des HM in China die Hybridisierung ist, dann ist es wichtig weitere Details dazu zu erfahren. Es muss hierfür erhoben werden, welche Kontakte, Prozesse und Zusammenhänge hinter dieser Aneignung stecken. Inwiefern handelt es sich dabei um globalisierte Medien und um ein globales Phänomen? An welchen Orten fand sich die Szene zusammen? Wo waren die Veranstaltungsorte? Wer hat die Räumlichkeiten und die Technik zur Verfügung gestellt? Woher kamen die Instrumente, Noten, Unterrichtsmaterialien, das Wissen, die Finanzierung und die Musik und wie kamen sie zu den Musikern? Die Fragen, wie die Musiker und

Rezipienten die 1980er-Jahre gesehen haben, aus welcher Position heraus und wer sie danach geworden sind, können nur in persönlichen Gesprächen mit den damaligen Akteuren beantwortet werden. Es geht dabei auch um die Andersheit und darum ob diese in den Interviews herauskommt, z.B. ob in ihren Erzählungen die Zensur eine große Rolle spielt. In der abschließenden Diskussion kann festgestellt werden, ob sie auf die 1980er-Jahre als etwas Besonderes zurückblicken. Dabei werden latente Ebenen und Brüche in ihrer Geschichte analysiert, die relevante Wendepunkte in ihrem Leben markieren. Personen, Orte und Materialien vervollständigen das Bild über die 1980er-Jahre.

### **2.3. Feldforschung in China**

Zur Beantwortung der in den vorigen Kapiteln aufgeworfenen Fragen, habe ich im Zuge einer ethnographischen Feldforschung Material gesammelt, Akteure zur Sprache kommen zu lassen und ihre Identität rekonstruiert. Für die Erhebung von Interaktionen oder nonverbaler Kommunikation während dem Interview und auch bei Konzerten wurde eine teilnehmende direkte Beobachtung herangezogen.

In meiner Feldforschung im Sommer 2013 habe ich Interviews mit Chinesen sowie mit drei Nicht-Chinesen in Beijing geführt. Die Auswahl der IP erfolgte in erster Linie nach dem Kriterium, dass sie in den 1980er-Jahren HM-Musiker oder Rezipienten von HM-Musik waren. Diese Generation wurde während der Großen Proletarischen Kulturrevolution (1966 – 1976) und während der Zeit nach der Reform- und Öffnungspolitik (1978) geboren. Diesem Kriterium zufolge erhielt ich durch das Schneeballsystem vom Gitarristen Kaiser Kuo (*Spring & Autumn, Tang Dynasty*) die Kontakte zu Kou Zhengyu 寇征宇 (*Suffocated, Spring & Autumn*), zu Hu Song 胡松 (Yaksa), zu Zhou Hongfei 周鸿飞 (ehem. *Narakam*), zu Zhang Fan 张帆 (Beijing Midi School of Music), zu Liu Lixin 刘立新 (*Ordinance*), zu Yu Yang 虞洋 (*Iron Kite*), zu DJ Wengweng 嗡嗡 (*Cui Jian, DJ Wengweng*) und zu dem Sänger und Künstler Wang Qiang 王强 (ehem. *Narakam*). Wegen der Unerreichbarkeit von einigen Musikern wurden die Kriterien ausgeweitet. Deshalb interviewte ich Musiker und Musiklehrer wie den Bassisten Li Guobiao 李国标 und Wang Mengyun 王梦云 sowie den Gitarristen Yang Changming 杨昌铭 (*Beijing Midi School of Music*), den Musikjournalisten Liu Xinda 刘信达 und den Veranstalter Yu Yang 于阳 (*Rock in*

*China, Painkiller Magazine*). Der Dissertant Liu Fei 刘斐 konnte sich nicht auf die Stegreiferzählung einlassen und wechselte seine Rolle vom Erzähler zum Experten. Die nicht-chinesischen IP, wie der Sinologe Jeroen Groenewegen (Second Hand Rose), Max L. von Schaper (Rock in China) und Badr Babenjelloun (HM-Rezipient, Gastronom) dienten auch als Experten.

Ich habe meine Interviews immer an unterschiedlichen Orten nach Wunsch der IP geführt. Viele davon waren in Cafés und Bars und einige davon führte ich an den Arbeitsplätzen der Musiker. Während meiner Feldforschung war ich viel mit Yu Yang, Kaiser Kuo und Zhang Fang in Kontakt, die mir bei der ersten Kontaktvermittlung halfen. Das gesammelte Material umfasst Treffpunkte der HM-Szene in Beijing - besonders die ersten Berührungspunkte zur HM-Musik und anderen HM-Musikern und Interessierten. Es stellte sich heraus, dass es nur wenige Orte gab, wo sie probten, Konzerte besuchten, Kassetten kauften oder überspielten und Instrumente sowie technische Ausrüstung kauften. Szenenaktivitäten wurden fast ausschließlich über Mundpropaganda und selbstgemachte Plakate beworben.

Eine wichtige Frage in meinen Interviews – neben dem Zugang zum HM - war die Bedeutung von materieller Kultur für die IP. Für ein besseres Verständnis über die Verfügbarkeit und den Einsatz von Kulturgütern, wie Kassetten, Schallplatten, elektronische Instrumente etc. aus dem Westen war essentiell. Ein Problem der bisher publizierten westlichen Sekundärliteratur ist die Dethematisierung von materieller Kultur, die in den 1980er-Jahren in China verfügbar war und auch von der Bevölkerung genutzt werden konnte. Im Zusammenhang mit meinen Forschungsfragen ist die Erhebung von materieller Kultur für die Schließung von Lücken in den Erzählungen bedeutend, denn Musik kann sich nur verbreiten, wenn sie auch irgendwie gehört werden kann. Daher sind folgende Fragen in der Analyse wichtig: Wie kommt die materielle Kultur in den Interviews vor? Welche Performance-Orte, Ausrüstung, Szenentreffpunkte etc. waren wichtig?

#### **2.4. Heavy Metal als Genre: Westliche und chinesische Perspektive**

In Anschluss an die theoretischen Konzepte ist das Genre HM genauer zu definieren. Die Entstehung der HM-Szene und die Frage nach einer Genreklassifizierung in China werden im Folgenden noch genauer präzisiert. Die Definition des HM ist unerlässlich

für das Verständnis der folgenden Kapitel.

HM ist als soziales System eine Bricolage aus mehreren musikalischen Richtungen (Weinstein 1991: 5). Er entstand aus der Rockmusik und weist in der Anfangsphase auch Elemente des Blues und des Jazz auf (Walser 1993: 8). Als Genre identifiziert es sich durch seine Formation, Kristallisierung und Verfall. Während der Formationsphase des HM ist der Unterschied zu anderen Genres noch nicht klar. In der Kristallisierungsphase wird der Stil bewusst wahrgenommen und anerkannt. Zur Abgrenzung von anderen Stilen werden akustische, visuelle und verbale Codes angewendet. Die Phase des Verfalls wird erreicht, wenn die Produzenten und Zuhörer das Interesse daran verlieren und demnach die Autopoiesis versagt (Weinstein 1991: 100-102).

Das Hauptabgrenzungsmerkmal des HM ist der „power chord“ (Power Akkord). Ein Power Akkord ist „... [p]roduced by playing the musical interval of a perfect fourth or fifth on a heavily amplified and distorted electric guitar, the power chord is used by all of the bands that are ever called heavy metal ...“ (Walser 1993: 2). Damit legt Walser eindeutig fest, dass ungeachtet dessen, wie sich HM weiterentwickelt hat und in welchem Stil es adaptiert wurde, der Power Akkord in der Musik einer Band vorhanden sein muss, um diese als HM-Band bezeichnen zu können. Der Power Akkord differenziert HM somit von anderen Systemen. Weitere Charakteristika des HM sind harmonische Sequenzen, Melodien- und Gitarrenimprovisationen, Verzerrungen der Gitarre, hervorstechendes und aggressives Schlagzeug (*Double Bass Drum*<sup>16</sup>), extreme emotionale Gesangstechniken, musikalische Komplexität und textliche Verarbeitung von esoterischen Themen<sup>17</sup> (Walser 1993: 10).

Im Untersuchungsfeld wird der Begriff „Heavy Metal“ meist als Synonym zu „Rockmusik“ verwendet, da für chinesische Musiker und Fans keine Unterscheidungsnotwendigkeit besteht. Fakt ist, dass beide Musikstile als Symbol der Befreiung, Rebellion und Maskulinität hergenommen wurden (Jones 1991: 101). Die selbstbewusste Stimme und der melodische Gefühlsausbruch vermittelten dem Zuhörer Authentizität (Kloet 2001: 67-68). Besonders Mitte der 1980er-Jahre fühlten sich männliche Künstler durch die drückende politische Ordnung der Kommunisten

---

<sup>16</sup> *Double Bass Drum* ist ein Schlagzeug mit zwei Basstrommeln, die es einem erfahrenen Schlagzeuger ermöglichen mit einer Zweifußtechnik eine schnellere und treibende Rhythmik zu spielen. Diese Technik entwickelte sich im HM durch die Erweiterung der Tontechnik und der Gitarrenverzerrung (Walser 1993:10).

<sup>17</sup> Mit Esoterik sind auch in bestimmten Subgenres okkulte Themen gemeint (Walser 1993:16).

entmannt (Baranovitch 2003: 114). Dies wurde in anderen Künsten durch die Männlichkeit des postrevolutionären Chinas zum Ausdruck gebracht. Der Künstler Zhang Xianliang thematisierte es als Erster in seinem Roman *Half of Man Is Woman* (1985) die damalige Situation (Baranovitch 2003: 114). Die Maskulinität ist seit dem Beginn dieses Genres ein zentrales Thema und steht eng mit Begriffen wie Macht, Kraft und Stärke in Verbindung (Weinstein 1991: 104-106).

Eine große Problematik in diesem Zusammenhang sind die Missverständnisse zwischen westlicher und chinesischer Genrebildung. Aufgrund der Tatsache, dass die chinesische Geschichtsschreibung generell eine „Gleichzeitigkeit“ (Conrad/Eckert 2007: 27) verfolgt, scheint die Annahme einer synchronen Genese der Rockmusik und des HM plausibel zu sein. Diese Annahme definierte folglich HM als ein Subgenre der Rockmusik. In meinen Gesprächen mit Musikern in China stellte sich heraus, dass sich die HM-Musik in China innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums aus der Rockmusik heraus entwickelte. Dies entspricht dem westlichen diachronen Verlauf (Clark 2012:107).

Im kulturellen Aspekt wird die HM-Gemeinschaft in westlichen Ländern einer Subkultur zugeordnet (Weinstein 1991: 8). In China ist HM nicht eine Subkultur unter vielen, sondern ist ein Teil „der“ Subkultur (Kloet 2006: 324). Diese umfasst außer der *Gangtai*- und *Tongsu*-Musik alle in den 1980er-Jahren verbreiteten musikalischen Strömungen. Wegen der illegalen Vermarktung stellen sie eine subversive Kraft dar (Kloet 2005: 324). Damit richten sie sich gegen die in China dominante Kultur und gegen die vom Staat unterstützten Vermarktungswege (Kloet 2005: 618). Chinesische Rezipienten setzten sich nicht genauer mit der Kategorisierung von Musikgenres auseinander und definieren „Rock“ als Überbegriff für eine nicht in China dominante Musik (Kloet 2005: 323).

Die Generierung einer Subkultur wird von einem bestimmten Stereotyp geprägt. Das chinesische Stereotyp steht konträr zum westlichen Bild. Deena Weinstein beschreibt den „Metalhead“ als einen weißen, heterosexuellen Jugendlichen mit Arbeiterklassenhintergrund (Weinstein 1991: 102-104). Im Gegensatz dazu kamen chinesische Musiker meist aus Intellektuellenfamilien und hatten größtenteils eine akademische Ausbildung genossen (Kloet 2001: 56). Dieser Unterschied stellt eine Parallele zum Einfluss der Pop-Art in China her, da viele von diesen Musikern auch Künstler bzw. Freunde von Künstlern waren und in den gleichen kulturellen Kreisen

verkehrten (Kloet 2001: 56).

Wer ist der echte HMer und wie ist die Definition eines authentischen HMer? Wenn man den Gedanken von Ulf Hannerz (1999) aufgreift, dann verändern sich auch die Grenzen auch in der Musik neu. Wenn Künstler durch ihre Musik nationale Grenzen verschwimmen lassen können, warum sollten sie dann nicht auch stilistische verschwinden lassen? Musik ist Teil einer Kultur und HM ist ein Subsystem dieser Kultur. Wie wir bereits festgestellt haben, ist diese dynamisch. Aufgrund dieser Dynamik ist anzuzweifeln, dass stilistische Abgrenzungen aus dem globalen Kontext auch exakt in den lokalen übernommen werden. Die Hybridisierung setzt eine Heterogenisierung der Musik voraus. Daher unterscheiden sich lokale Aneignungen vom globalen HM, da dieser auch an seinen Ausgangsort angepasst ist. Meist bezieht sich „global Metal“, was Melodie, Rhythmik, Gesang, Instrumentenauswahl, Kleidungsstil oder gar Lebenswelt beschreibt, auf das Phänomen an sich. Dabei wird die Bezeichnung HM übernommen und bestimmt, dass es weltweit gespielt wird, ohne speziell auf nationale und ethnische Besonderheiten einzugehen. Demnach ist es in der Forschung über HM in China auch sinnvoll mit den lokalen Genredifferenzierungen zu arbeiten. Da im Globalen immer das Lokale steckt und die Frage, von welchem „lokalen“ ausgegangen wird, immer gestellt werden muss.

## **2.5. Das narrativ-biografische Interview**

Das narrativ-biografische Interview wurde erstmals vom deutschen Soziologen Fritz Schütze angewendet (1987). Die deutsche Soziologin Gabriele Rosenthal hat diese Methode mit dem Verfahren der „biografischen Fallrekonstruktion“ weiterentwickelt (1995). Zusammen mit der objektiven Hermeneutik bilden sie die Methodik für diese Arbeit.

Das narrativ-biografische Interview öffnet dem Befragten einen Erzählraum, den er nach eigenen Ermessen und Vertrauen betreten und benutzen kann. Der Fokus der narrativ-biografischen Interviewmethode liegt in der „Stegreiferzählung oder Spontanerzählung“ (Schütze 1987). Diese wird durch den Stimulus (der Eingangsfrage) aktiviert. Der Stimulus zwingt den IP, die „kognitiven Figuren des Stegreiferzählens“ - Erzählträger, Erzählkette, Situation und thematische Gesamtgestalt - anzuwenden (Küsters 2009: 78). Damit wird eine vollständige Erzählung gewährt. Die Stegreiferzählung ist an „Zugzwänge“ gekoppelt, welche Hintergrunderzählungen

provozieren. Diese schildern zum Beispiel Situationen über die Materialbeschaffung über individuellen oder kollektiven Umgang mit Kritikern, über den Verwaltungsapparat, über das Zusammentreffen von Gleichgesinnten etc. So können neue Erkenntnisse über die HM-Szene der 1980er-Jahre in China gewonnen werden. Um eine authentische Darstellung zu gewährleisten, werden HM-Musiker und Rezipienten interviewt. Das narrativ-biografische Interview lädt den IP zu einer offenen Gesprächsatmosphäre ein. Mit einem szenenvertrauten Verständnis der ZuhörerIn und des Erzählers ist diese Methode erfolgversprechend. Schütze formulierte die Effizienz dieser Methode folgendermaßen:

Erzählungen eigenerlebter Erfahrungen sind diejenigen vom soziologisch interessierenden faktischen Handeln und Erleiden abgehobener sprachlicher Texte, die diesem am nächsten stehen und die Orientierungsstrukturen des faktischen Handelns und Erleidens auch unter der Perspektive der Erfahrungsrekapitulation in beträchtlichem Maße rekonstruieren: d.h., insbesondere seine Zeit-, Orts- und Motivationsbezüge, seine elementaren und höherstufigen Orientierungskategorien, seine Aktivitäts- und Reaktionsbedingungen, seine Planungsstrategien, seine grundlegenden Standpunkt- bzw. Basispositionen und seine Planungs- und Realisierungskapazitäten (Schütze 1987: 14).

Damit erläutert er, dass die Forscherin durch die Aktivierung einer Stegreiferzählung innere Vorgänge und Interaktionen erheben und analysieren kann (Lucius-Hoene/Deppermann 2002). Die Erhebung gibt Aufschluss über subjektive Eindrücke des eigenen Zugangs zur HM-Musik sowie über die Rolle der HM-Musik im Leben der Befragten und auch über ihre „narrative Identität“.

Die Entscheidung über den Fokus in der Erzählung und über den Erzählstil wird dem IP überlassen. Es ist nicht von Bedeutung, worauf der Fokus gerichtet ist, denn die Erzählkette zwingt den Erzähler, seine Geschichte vollständig zu schildern. Diese epistemische Kraft der Stegreiferzählung ruft die o.g. „Zugzwänge“ hervor, die den Erzähler detailliert („Detaillierungszwang“), von anderen Sachverhalten abgegrenzt („Gestaltschließungszwang“) und die relevanten Ereignisse seines Lebens („Kondensierungszwang“) erzählen lässt (Schütze 1987: 257 zitiert nach Rosenthal 2008). Die Zugzwänge erkennt die Interviewerin nicht durch explizite Markierungen (Deutungsmuster), aber sie manifestieren sich durch Lücken in der Erzählung, Zögern, thematische Brüche, Wechseln der Textsorte, Schweigen oder auch Mimik und Gestik (z. B. Lachen, Körpersprache, Witz, Mythen oder Aussagen wie „Der Mensch ist eben gut/schlecht“). Sie können symptomatisch analysiert werden (Küsters 2009: 28).

In der narrativ-biografischen Interviewform ist die Rollendefinition entgegen

alltagsüblichen Rollen asymmetrisch. Die Forscherin bleibt im Hauptteil des Interviews die längste Zeit lang ZuhörerIn, da die Kommunikations- und Interaktionsbeziehung ein monologisches Muster aufweist. Die Interviewerin regt mit nonverbalen oder Rezeptionssignalen ([ja], [hmm] etc.) sowie para- und außersprachlichen Handlungen wie Husten zum Weiterreden an (Schütze 1987: 92-93). Sie akzeptiert die Äußerungen des Befragten als subjektive und situative Wahrheit. Für diese Interviewmethode müssen Fähigkeiten wie Zurückhaltung des eigenen Vorwissens, Übernahme einer Fremdheitsperspektive, Aushalten von Widersprüchen und Unklarheiten, Handlungskompetenzen zur nonverbalen Steuerung der Erzählung und der Interviewdynamik sowie der Aufrechterhaltung des Erzählflusses geübt werden (Helfferich 2009: 52f). Der Erzählfluss wird nur bei Unklarheiten unterbrochen, ansonsten werden Fragen erst im Nachfrageteil gestellt. Die Intention in der Verwendung des narrativen Interviews ist, dass aktiv in der HM-Szene tätige IP ihre Geschichte mit ihrem individuellen Charakter erzählen können und dieser Charakter auch in die Analyse rekonstruiert wird.

### **2.5.1. Das theoretische Sampling**

Die Stichprobe der Interviewpartner (IP) erfolgt mittels „theoretical sampling“. Anhand der Forschungsfrage wird eine Auswahl von Schlüsselpersonen getroffen. Das Sampling setzt sich aus Musikschaaffenden, Rezipienten, Produzenten, Managern, Veranstaltern und Forschenden zusammen, die gleichzeitig auch als Mitglieder der HM-Gemeinschaft auftreten können. Der Fokus liegt hierfür auf bereits bekannten HM-Bands der späten 1980er-Jahre, wie *Tang Dynasty*, *Hei Bao*, *Hades*.

### **2.5.2. Das face-to-face Interview**

Da das narrativ-biografische Interview auf einem Monolog des Befragten aufbaut, benötigt es davor eine Einführung. Diese startet mit der Vorstellung meines Projektes, einem kurzen allgemeinen Gespräch und den „Regieanweisungen“ (Loch/Rosenthal 2002: 266). In dieser Phase werden Ängste oder Hemmungen genommen und der Rapport erstellt. Darüber hinaus besteht hier die Möglichkeit, Fragen zu meiner Person

zu beantworten. Bei einer Zusage bestimmt der Interviewpartner den Wunschort und Wunschzeitpunkt des „face-to-face“-Interviews<sup>18</sup> (Helfferich 2009: 176).

Zu den Regieanweisungen zählen der Ablauf des Interviews, das Informationsblatt<sup>19</sup>, die Anonymisierung<sup>20</sup>, sowie die Einverständniserklärung zur Tonbandaufnahme. Dies gewährt eine ungestörte Erzählung der Lebensgeschichte des Befragten. Danach stelle ich die unten angeführte Eingangsfrage und übernehme die Rolle eines aktiven Zuhörers. Eine Unterbrechung erfolgt nur, wenn etwas unklar ist. Der Stimulus initiiert eine Stegreiferzählung der Lebensgeschichte des Befragten mit einem retrospektiven historisch-rekonstruktiven Ansatz. In meiner Studie formuliere ich den Stimulus folgendermaßen: „Ich hoffe, du kannst mir, ohne irgendwelche Einschränkungen, von deinem Leben, deinen Erfahrungen und deiner Entwicklung erzählen und wie du mit der HM-Musik in Berührung gekommen bist.“<sup>21</sup> Da der Stimulus und die Reaktion des Befragten für die Analyse sehr wichtig sind, wird das gesamte Interview ab der Einstiegsfrage auf einem Tonband aufgezeichnet und später mit Hilfe eines Transkripts aufbereitet.

Die Interviews werden in der modernen chinesischen Hochsprache durchgeführt und auch dementsprechend transkribiert. Auf ausdrücklichen Wunsch der IP hin, werden auch einige Interviews auf Englisch und Deutsch durchgeführt. Allerdings wird nur eines davon für die Auswertung herangezogen. Die Anonymisierung erfolgt durch hervorstechende Aussagen in den Interviews, die das Pseudonym des Erzählers bestimmen. In der Transkription bleiben Versprecher, grammatikalische Unrichtigkeiten, unvollendete Satzanfänge, Laute wie „äh“, „hm“ erhalten und werden nicht gesäubert. Das Valeur der Sprache wie verschiedene Textmarkierungen und andere Äußerungsformen, z.B.: (lachend), Pausen und die Zeichensetzung nach der Sprachdynamik sind für die Interpretation wichtig, daher auch in der Transkription wieder zu finden (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 308-309). Wenn die IP in chinesischen Interviews englische Begriffe verwenden, um in der Szene geläufige

---

<sup>18</sup> Durch das Eingehen auf den Interviewpartner wird sichergestellt, dass er sich in der ausgewählten Umgebung wohl fühlt und in weiter Folge auch ohne Hemmungen seine Biografie erzählen kann.

<sup>19</sup> Das verwendete Informationsblatt ist im Anhang beigelegt.

<sup>20</sup> Die Namen und Bezeichnungen der Interviewpartner werden nach dem Interview durch Pseudonyme ersetzt. Alle weiteren persönlichen Informationen, die Rückschlüsse auf die Person zulassen könnten, werden durch Äquivalente substituiert.

<sup>21</sup> Da die Interviews für diese Studie auf Chinesisch geführt werden, lautet die Übersetzung: „我希望你可以不要有任何拘束来告诉我 你从小时候到现在你的人生经验与过程和你是如何开始接触到重金属音乐?“

Begriffe zu gebrauchen und sich selbst in einem internationalen Kontext zu setzen, dann werden diese auch in der Transkription übernommen. Die Transkriptionen der Interviews liegen in dieser Arbeit auf CD-Rom bei.

### **2.5.3. Nachfrageteil: Einladen zu weiterem Erzählen**

Nachdem der Befragte seine Erzählung mit einer „Koda“ z.B. „Ja, so bin ich ein Heavy Metal-Musiker geworden“ beendet, kann ich mit dem immanenten und exmanenten Nachfragen beginnen (Küsters 2009: 60).

Im immanenten Nachfrageteil kann die ZuhörerIn auf unklare, unvollständige oder lückenhafte Erzählteile eingehen. Sie tut dies im Kontrast zum vorangegangenen Teil des Interviews gezielt und aktiv steuernd mit Wer-, Wie-, Was-Fragen. Die Forscherin greift Themen auf, die in der Erzählung nur kurz angerissen werden und als „Erzählstümpfe“ oder „Erzählzapfen“ bezeichnet werden (Schütze 1977: 43, zitiert nach Küsters 2009: 61). Die Fragen werden mit den Worten des Erzählers formuliert, z. B. „Du hast gesagt, dass ... (Entwicklung, Handlung, Ereignis). Kannst du mir mehr davon erzählen?“, oder „Du hast vorhin schon einmal erwähnt ...; ich möchte das nochmals vertiefen und Sie fragen ...; ich habe noch nicht ganz verstanden, wie es kam, dass ...“ (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 301). Es wird in erzählchronologischer Reihenfolge nachgefragt, somit kann es passieren, dass sich die Fragen schon während dem Beantworten anderer Fragen klären. In diesem Teil werden biografische Wendepunkte oder Erinnerungen erfragt (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 296). Beispielsweise ergab sich zur Erfahrung mit der Zensur des Kulturministeriums folgende Frage: „Was macht ihr, wenn das Kulturministerium euch verbietet, einen bestimmten Song live zu spielen?“

Im zweiten Nachfrageteil - dem exmanenten Nachfrageteil - wird auf Routinen, Berichte, Meinungen und Einschätzungen eingegangen. Dazu gehören alle Informationen, die nicht zur Erzählung der Lebensgeschichte gehören. Der exmanente Teil ist wiederum an die gewöhnliche Interviewarbeit angelehnt und darauf ausgerichtet, Information zu gewinnen, die für eine Forschungsarbeit nötig sind.

### **2.5.4. Bilanzierung, Theorien, Erklärungen und Argumente**

Im Anschluss an den Nachfrageteil ist eine „Bilanz“ über das soeben Kommunizierte zu erstellen. Der Befragte ergänzt noch wesentliche Punkte, welche während des

Interviews oder im Nachfrageteil nicht zur Sprache gekommen sind, und ich bringe neue Themen ein. Hierbei habe ich die Möglichkeit, die Meinung des IP zu erfragen (Helfferich 2009: 179). Falls nötig werden in der Bilanzierung noch weitere Fragen gestellt, ohne auf eine Kritik des vorher Gesagten abzielen.

#### **2.5.5. Datenerhebung als Grundlage für die Textanalyse von Erzählungen**

Aus den Äußerungen der Befragten lässt sich bereits während der Datenerhebung ein induktives wissenschaftliches Konzept entwickeln. Dieses Verfahren entspricht nicht einem graduellen Forschungsprozess, sondern die Erhebung und Auswertung laufen gleichzeitig und miteinander verzahnt ab (Küsters 2009: 53-54).

Die erste Erhebung startet mit ein bis drei Interviews, die anschließend anhand der objektiven Hermeneutik auf Interaktion zwischen Interviewerin und Befragtem analysiert werden. In einem Interviewprotokoll halte ich meine Beobachtungen über nonverbale und visuelle Eindrücke fest, die nicht auf dem Tonband aufgezeichnet werden. Beobachtungspunkte sind der emotionale und physische Zustand des Befragten, sein Äußeres, seine Stimme und Redensweise, der Ort, die Atmosphäre und die Situation, in der das Gespräch stattfindet, eigene Sympathien und Antipathien und das Vor- und Nachgespräch. Das Protokoll dient als Basis zur Vergewisserung einer Interaktionsbeziehung und zur Erstellung der Anonymität des Befragten durch ein Pseudonym.

#### **2.5.6. Von der Analyse der einzelnen Fälle zur Erstellung der Fallstrukturen**

Die Auswertung der einzelnen Fälle erfolgt durch ein kodifiziertes Verfahren nach Schütze (1983) und Rosenthal/Fischer-Rosenthal (1995) und der narrativen Identität nach Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann (2002). Die Fallstrukturen sind in der Methodik des narrativen Interviews ein Analyseschritt, welcher der Diskussion im Hinblick auf die Forschungsfrage (Themenbereiche aus Hypothesen) vorangeht. Der gewonnene Reichtum aus den geführten Interviews liegt in der inhaltlichen Tiefe, mit der einzelne Fälle zu einer allgemeineren Struktur durchleuchtet werden können.

Die Konstitution der einzelnen Fälle verläuft in zwei Etappen, welche sich in Interviewsituation und Textinterpretation gliedert. Die Forschungsfrage ist im

Stimulus impliziert, daher provoziert sie indirekt die erzählerische Darstellung und leitet die Rekonstruktion der narrativen Identität ein. Im ersten Analyseschritt werden die Sättigung und der sequenzielle Informationsgehalt der Interviews überprüft. Das Interesse in der Interviewsituation ist auf den Werdegang des Befragten, auf seinen ersten Kontakt zur HM-Musik und auf seine Lebensgeschichte gerichtet (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 272).

Der zweite - und damit der feinere - Analyseschritt ist die Textinterpretation. In der Feinanalyse werden unterschiedliche „Lesarten“ überprüft. Das erfordert oft noch eine Präzisierung oder Korrektur der grobstrukturellen Ergebnisse. Durch die Forschungsfrage wird die narrative Identität des Befragten akzentuiert, da der Fokus auf den musikalischen Aspekt seines Lebens gerichtet ist. Die spezifische Fragestellung geht bei der Textauslegung auf weitere Selektionen und Relationierungen der Befunde ein. Die Textinterpretation erfolgt mit einer abduktiven Schlussfolgerung durch einzelne „Fälle“ (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 271-273). Die Interpretation ist durch die erzählerische Darstellung und die Rekonstruktion der Äußerungen eng an die identitätsrelevante Fragestellung angelehnt. Gemäß der im vorigen Kapitel beschriebenen Vorbereitung werden relevante Interviews für die Fallanalysen ausgewählt. Die Erstellung der spezifischen Fallstrukturen richtet sich nach der Beantwortung der Forschungsfrage: Wie chinesische HM-Musiker und Rezipienten mit HM in Berührung kamen? Die unterschiedlichen Antworten beleuchten die „narrative Identität“ (Ricoeur 1996: 173-192), die „personale“ Identität (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 49), sowie subjektive/persönliche und soziale/kulturelle Zusammenhänge. Dadurch wird eine umfangreiche Darstellung ihrer Lebenswelt in den 1980er-Jahren vermittelt. Es wird dabei nicht nur der Kulturtransfer nach dem Schema der Hybridisierung untersucht, sondern es sollen erlebte und möglich oder für möglich gehaltene Lebensgeschichten erfasst werden (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 47-49).

Der letzte Schritt ist die Zusammenführung der Ergebnisse in Fallstrukturen im kulturellen Kontext. Die einzelnen Fallstrukturen stellen eine Gesamtanalyse eines Einzelfalles dar und interpretieren die Äußerungen des Erzählers im Hinblick auf die Forschungsfrage.

Zur Vermeidung einer bloßen Zusammenfassung über den Hergang werden genaue Analysen zu den einzelnen Lebenswelten - den *occupational lives* - der Befragten

gemacht. Hierbei werden die Daten aus der erhobenen materiellen Kultur aus den 1980er-Jahren herangezogen, um zu belegen, dass der individuelle Erstkontakt und die Aneignung dieser Musik vor der Gründung von *Tang Dynasty* 1988 erfolgten.

## 2.6. Rolle der Forscherin

Im Anschluss an die Methodik möchte ich die Rolle meiner Person im Forschungsprozess reflektieren.

Meine persönliche Leidenschaft für Heavy Metal-Musik hat mich 2010 auf das viertägige Musikfestival „Changjiang Midi Festival 2010“ (长江迷笛音乐节) geführt. Das Festival wurde auf einer kleinen Insel inmitten des Changjiang-Flusses (长江河) zu welchem die Stadt Zhenjiang (镇江) gehört und der durch den südwestlichen Teil der chinesischen Provinz Jiangsu fließt, abgehalten. Die *Beijing Midi School of Music* (北京迷笛音乐学校) veranstaltete dieses Festivals mit nationalen und internationalen Rock- und Metal-Musiker sowie Musikern aus anderen Genres. Im Laufe meines Aufenthaltes zog das Verhalten chinesischer Jugendlicher immer mehr meine Aufmerksamkeit auf sich. Durch den Einfluss der Musik und der Gruppendynamik entstand ein in der Heavy Metal-Szene ungewohntes Bewegungsmuster, das eine Mischung aus westlichen szenentypischen Normen<sup>22</sup> und neu interpretierten szenenuntypischen Bewegungen darstellte, wie z. B. die Polonaise Hollandaise<sup>23</sup>. Dadurch eröffnete sich mir eine völlig neue Perspektive auf die Musik und die damit verbundenen Körperbewegungen als Inbegriff der Glokalisierung. Die HM-Musik ist ein Beispiel für die lokale Aneignung eines Phänomens durch seine Lyrics oder durch den Einsatz von zusätzlichen Musikinstrumenten. Beispielsweise sind im skandinavischen *Viking Metal* die Schellen, die Teufelsgeige oder die Drehorgel üblich und im Vergleich dazu verwenden chinesische HM-Bands häufig die Erhu oder die mongolische Pferdekopfgeige („Morin chuur“).

---

<sup>22</sup> Der Begriff „Normen“ bezieht sich auf folgendes Zitat: „Gefühle bergen Grundüberzeugungen von Menschen in sich. Das soziokulturelle Bewertungssystem differenziert sie. Aus den Normen – von der Andacht bis zur Begeisterung - die dem Konzertbesucher für den Ausdruck seiner Gefühle teilweise vorgeschrieben sind, gehen diese nicht allein hervor, aber diese Normen liefern einen Rahmen, den es auszufüllen und einzuhalten gilt“ (La Motte-Haber 1996:70).

<sup>23</sup> Polonaise Hollandaise ist ein Tanz der häufig bei volkstümlicher und Schlagermusik getanzt wird. Dabei laufen die Tänzer in einer Schlange durch den ganzen Raum und halten sich immer an den Schultern des Vordermannes fest (Glatz 2013).

Um ein Verständnis für die chinesische Perspektive zu entwickeln, war es wichtig, den Entstehungsprozess der beobachteten Bewegungsmuster nachzuvollziehen. Einerseits stellte ich mir die Frage nach identischen Emotionen bei westlichen und chinesischen Fans, die zur Ausführung der szenentypischen Normen führen. Andererseits versuchte ich die Frage nach der Entstehung des HM in China bzw. die Frage, ob es einen „chinesisches Metal“ gibt, zu klären.

## 2.7. Historischer Kontext

Im dritten Kapitel wird eine grob umrissene chronologische Aneinanderreihung von soziohistorischen Ereignissen im „neuen Zeitalter“ vorgestellt. Der Fokus liegt dabei auf der musikalischen Entwicklung in der Popmusik und insbesondere auf der Bruchstelle zwischen Popmusik und HM von der Reform- und Öffnungspolitik 1978 ausgehend bis zu den Anfängen des „post-neuen Zeitalters“ 1992. Von der Erhebung bis zur Auswertung wurde diese Arbeit in einem hermeneutischen Prozess erstellt. Die beleuchteten Aspekte in diesem Teil basieren auf theoretischen Überlegungen und den historischen Bezugnahmen in den Interviews. Das Interesse an dieser Zeit ergibt sich aus der bisherigen Sekundärliteratur. Darin wurde HM in China als „Sprössling“ der Rockmusik von *Cui Jian* und dem Begriff *rock mythology*<sup>24</sup> nur marginal behandelt. HM ist tief in der Rockmusik verwurzelt. Es ist ein Subsystem innerhalb des Systems der Rockmusik. Da das HM-Subsystem sich grenzte von anderen Subgenres (Subsystemen) der Rockmusik abgrenzte, ist der Anspruch auf die Erforschung der HM-Musik als ein autopoietisches System in China gerecht. Das HM-System wird in diesem Kapitel anhand der Forschungsfragen herausgearbeitet. Um dem Personenkult um *Cui Jian* und seiner historischen und musikalischen Dominanz in den späten 1980er-Jahren auszuweichen, möchte ich mich auf den Beginn der neuen musikalischen Strömungen aus dem Ausland Anfang der 1980er-Jahre in China konzentrieren. In dieser chaotischen Zeit und der avantgardistischen Strömungen war das Potenzial der Künstler zur Schaffung einer neuen Kultur sehr hoch. In den folgenden Kapiteln werden politische Kampagnen und Bewegungen mit dem Schwerpunkt auf die diachrone Entwicklung von Pop-, Rock- und HM-Musik vorgestellt.

---

<sup>24</sup> Der Begriff *rock mythology* wird im Kap. 2.8.6 genauer erläutert.

## 2.8. Das „Neue Zeitalter“ (*Xin shiqi* 新时期)

Entsprechend der Sekundärliteratur wurde das neue Zeitalter mit dem Peking Frühlings (6.10.1976) durch die Festnahme der „Viererbände“ und durch das Ende der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ (1966-1976) eingeleitet (Steen 1996: 48). Bedeutungsvoller im Zusammenhang mit HM ist das 3. Plenum des 11. ZK der Kommunistischen Partei Chinas vom 22.12.1978, in welchem Deng Xiaoping (邓小平) die Reform- und Öffnungspolitik (*Gaige kaifang* 改革开放) verkündete. Diese politische Maßnahme wirkte sich auf das Leben der Menschen und auf ihre künstlerische Entfaltung aus. Die Kunst durfte wieder als unterhaltendes und ästhetisches Ausdrucksmittel genutzt werden. Die Entwicklung der chinesischen Pop- und Rockmusik erstreckte sich im Gegensatz zur westlichen nur über ein Jahrzehnt. Währenddessen kristallisierte sich in China eine Pop-Rock Dichotomie heraus, die in dieser Arbeit im Anschluss an die *Tongsu*-Musik dargestellt wird.

### 2.8.1. *Tongsu*-Musik: Chinesische Popmusik von 1978 - 1989

1972, bereits vor der Öffnung Chinas, kam die *Gangtai*-Musik<sup>25</sup> aus Hongkong und Taiwan nach China. Zu dieser Zeit wurde die „Kampagne gegen Konfuzius und Lin Biao“ durchgeführt, was Jugendliche nicht daran hinderte die *Gangtai*-Musik zu adaptieren (Steen 1996: 48). Die kulturelle Leere der Kulturrevolution sorgte für ein Popmusik-Fieber durch die neue Musik aus dem Ausland. Die Menschen nahmen voller Interesse und mit dem Wunsch, Teil der internationalen Gemeinschaft zu werden, alles, was aus Hongkong, Taiwan, Japan oder aus dem Westen kam, auf.

Der Begriff *Tongsu*<sup>26</sup>-Musik ist einerseits eine Alternative zu *Liuxing*-Musik (dt.: Popmusik *Liuxing yinyue* 流行音乐), andererseits ist diese Musik nach der Kulturrevolution die erste „nationale Musikkultur“ in China. Diese unterscheidet sich von den davor dominanten Revolutionsliedern. Die *Liuxing*-Musik ist eine Mischung

---

<sup>25</sup> *Gangtai* (chin. *Gangtai gequ* 港台歌曲) setzt sich aus den Silben für Hongkong „gang“ (*Xianggang*) und Taiwan „tai“ (*Taiwan*) zusammen und beschreibt die dort produzierte Schlager-, Pop- und Unterhaltungsmusik (Steen 1996:48 Fn. 32).

<sup>26</sup> Der Begriff *Tongsu*-Musik sollte die negativ behaftete Übersetzung für Popmusik, *Liuxing*-Musik (*Liuxing yinyue* 流行音乐) ersetzen, da diese mit pornografischen „gelben“ Liedern konnotiert wurde (Steen 1996:49 Fn. 35).

aus westlicher professioneller Spieltechnik und chinesischen Volksmusikmelodien war. Diese Akkulturation stellt das erste musikalische Hybrid in China dar. Die *Tongsu*-Musik belegt damit, dass es bereits vor dem HM eine Hybridisierung in China gab. Die Entwicklung der *Tongsu*-Musik wird im Folgenden in drei Phasen eingeteilt und mit wichtigen historischen Ereignissen in Zusammenhang gestellt (Steen 1996: 43).

Die erste Phase der *Tongsu*-Musik begann 1978. In dieser Phase dominierte die Popmusik - *Gangtai* - aus Hongkong und Taiwan auf dem chinesischen Markt. Die Begeisterung der chinesischen Hörer führte unter dem Volk zu Adaptionenversuchen. 1980 wurde auch das Land für die ersten ausländischen Konzerte, wie die der Countrysänger *Jean-Michael Jarre* und *John Denver*, in Beijing geöffnet (Steen 1996: 31).

In der zweiten Phase, von 1981 – 1984, kam es zur Überflutung Chinas mit Musik-kassetten aus Hongkong und Taiwan. Die neuen Stile wie Jazz-, Disco- und Rockmusik kamen über chinesische Auslandsstudenten nach China (Steen 1996: 73). Die Flut an westlicher Popmusik sowie Literatur und Filmen führte 1982/83 zur „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ (*Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染). Die Regierung wollte damit den Einfluss des *American way of life* auf Jugendliche hemmen (Kloet 2001: 47). Gleichzeitig wurde auch die Musik- und Unterhaltungsindustrie durch die Rückgänge der staatlichen Subvention geschwächt. Um das Überleben der Musik- und Unterhaltungsfirmen zu sichern, gingen sie Kooperationen mit ausländischen Investoren ein. Daraus entwickelte sich der Aufbau eines privaten Musik- und Unterhaltungssektors nach dem Prinzip der freien Marktwirtschaft. Von diesem Zeitpunkt an orientierten sich die Firmen mehr an den Wünschen des Endkonsumenten und nicht nur an den staatlichen Vorgaben (Steen 1996: 53).

Die musikalische Erschließung der ländlichen Gebiete in China leitete die dritte Phase der *Tongsu*-Musik ein. 1984 wurden weitere ausländische Konzerte - z.B. der Popgruppe *Wham* - sowie Musikwettbewerbe in ländlicheren Gegenden veranstaltet (Baranovitch 2003: 31). Danach wurden immer häufiger Konzerte veranstaltet, aber die Veranstaltung und das Publikum unterlagen einer strengen Überwachung. Als Antwort auf die weltweit übertragenen Konzerte *Life-Aid* und *We are the world* (erstgenannte konnten in China nicht empfangen werden) fand 1985 die Musikveranstaltung *Dangdai qingnian xi'ai de ge* (当代青年喜爱的歌 wörtl.: „Von

der heutigen Jugend geliebte Lieder“) in China statt. Das musikalische Programm umfasste fast keine ausländische Musik, so auch keine *Gangtai*-Musik (Steen 1996: 55-56).

### 2.8.2. Chinesische Rockmusik

Der Anfang der Rockmusik ist bereits ein Jahr nach der Öffnung Chinas festzustellen (Li 2006: 353). In der ersten Phase der *Tongsu*-Musik brachten Chinesen, die im Ausland studierten, Verwandte oder Touristen die westliche Rockmusik nach China gebracht (Steen 1996: 57). Kurz darauf wurde am Zweiten Fremdspracheninstitut in Beijing die erste chinesische Rockband *Wanli mawang* 万里马王 von den Studenten Li Shichao 李士超, Ma Xiaoyi 马晓义, Ding Wu 丁武 und Wang Di 王迪, gegründet (Clark 2012: 107). *Wanli Mawang* spielte hauptsächlich Musik von den *Bee Gees*, *The Beatles* und *Paul Simon* (Steen 1996: 77). In dieser Zeit war das Instrumentarium limitiert, und es gab nur wenige Rockinteressierte. Daher bildeten sich schnell kleine Gruppen (*Quan* 圈) von Gleichgesinnten. Die Gruppen ermöglichten eine gute Vernetzung für Hilfeleistungen und musikalischen Austausch (Steen 1996: 77). Die geringe Anzahl an Bands führte dazu, dass Bandmitglieder ausgetauscht wurden. Einige wechselten die Band oder spielten sogar bei mehreren Bands gleichzeitig. *Budaoweng* 不倒翁 wurde 1984 von den „Altrockern“ Ding Wu, Wang Di, Li Ji 李季, Qin Qi 秦琦, Wang Yong 王勇, Li Li 李力, Yan Gang 严钢<sup>27</sup> Sun Guoqing 孙国庆 und Zang Tianshuo 臧天朔 gegründet. Die Mitglieder kannten sich von ihrem Studium an der Sprechtheaterschule in Beijing. Ihr Stil war geprägt durch japanische und westliche Musik. Einer dieser „Altrockern“, Ding Wu, wurde später Sänger und Gitarrist von *Tang Dynasty*, und Wang Di war Gitarrist von *Cui Jian* und danach als DJ tätig (Steen 1996: 77).

Die nächste Rockband *Fuchongji* 蝮虫及乐队 wurde 1983 ins Leben gerufen. *Fuchongji* war die erste chinesische Band, die elektronische Instrumente - wie E-Gitarre, E-Bass etc. - verwendete (Clark 2012: 107). Im selben Jahr gründeten in Beijing lebende Ausländer die „Festland-Band“ (*Dalu yuedui* 大陆乐队). Diese Band existierte nicht lange, jedoch war ihr Einfluss auf die 1984 gegründete Band *Seven-Ply*

---

<sup>27</sup> Die Angaben der Schriftzeichen fehlen in Steens Werk. Vgl. dazu [Chinaculture.online](http://Chinaculture.online).

*Board* (*Qiheban* 七合板) nicht gering. Die Bandmitglieder von *Qiheban* waren professionelle Musiker des *Beijing Philharmonic Orchestra*. Unter ihnen war auch *Cui Jian*. Die Band wurde allerdings nach weniger als einem Jahr wieder aufgelöst (Steen 2009: 712).

1985 gab der Generalsekretär des Zentralkomitees der KPCh, Hu Yaobang, eine öffentliche Erklärung über die Popmusik und deren Beurteilung ab. Er nahm darin Abstand von den in Yan'an formulierten Richtlinien (Steen 1996: 55). Er erklärte, dass die Beurteilung der Popmusik sich nach den Massen richten sollte. Musik, die von der breiten Bevölkerung gehört wurde, konnte daher nicht schlecht sein. Damit gerieten marginalisierte Musikstile in die Lage, als schlecht erachtet oder ignoriert zu werden. Im Anschluss an Hu Yaobangs Erklärung wurden die Bestimmungen für Musik in China gelockert, woraufhin viele neue Stile aufkamen.

Nach der Trennung von *Qihebao* war *Cui Jian* als Solomusiker unterwegs und positionierte sich als Chinas „Godfather of Rock“ (*Zhongguo yaogun zhifu* 中国摇滚之父). 1987 startete *Cui Jian* mit der 1986 gegründeten Band ADO eine Kooperation. In der Anfangsphase spielte ADO Popmusik, Volksmusik und wechselte später zur Rockmusik. Die darauffolgenden Bands übernahmen bereits eine ernsthaftere Rolle in der Musikgeschichte Chinas. Sie waren Helden und Rebellen. Darunter fallen die 1987 gegründeten Bands *Black Panther* (*Heibao* 黑豹), *Lieblingsbrüder* (*Baobai xiongdi* 宝白兄弟). 1988 fanden sich die Bands *Yinghuochong* (萤火虫), *Weißer Engel* (*Baitianshi* 白天使) und *Da Da Da* zu Rockbands zusammen (Li 2006: 354). Der Leadgitarrist *Li Yijun* 刘义君 (*Lao Wu* 老五) von *Weißer Engel* wechselte 1989 nach einer Reorganisationsphase zur Band *Tang Dynasty* (Steen 1996: 165). Die genannte Band *Black Panther* demonstriert die Dichotomie zwischen Rock und HM. Musikalisch entsprechen sie in ihren Anfängen dem HM. Danach legen sie sich auf einen Stil fest, der Romantik und Maskulinität verbindet und teilweise Rock und teilweise HM ist. In meinem Verständnis von HM entspricht diese Band musikalisch und thematisch dem westlichen Hair Metal. Daher wird sie im Kapitel „HM in China“ noch genauer beleuchtet. 1989 wurde erstmals eine Frauenband gegründet, *Cobra* (*Yanjingshe* 眼镜蛇), die Konzerte in China und Europa spielten (Li 2006: 304).

Der Rock erreichte nach dem 4. Juni 1989 (*Liusi shijing* 六四事件) einen Durchbruch. Nicht unwesentlich wurde dieser durch den Schrecken an diesem Tag beeinflusst. Die Verbreitung der Rockmusik während der Demonstrationen und nach dem Tian'anmen Massaker folgenden Kampagnen und Verbote für große öffentliche Auftritte, veranlassten viele Jugendliche sich der Rockmusik zuzuwenden. Die zunehmende Verbreitung von Noten- und Textmaterial ausländischer Rockmusik und der Einstieg von Schallplattenfirmen aus Hongkong und Taiwan in das chinesische Rockmusikgeschäft trieben die Kommerzialisierung der Rockmusik noch zusätzlich voran (Steen 1996: 225-226). Cui Jian wurde durch seinen Freigeist und seine oppositionellen Lieder zum Vorbild für viele chinesische Jugendliche. Entgegen der *rock mythology* wurde Rock zu einem Trend, der durch Konzerttours als Werbeveranstaltungen für regionale Firmen in ganz China finanziert wurde.

### **2.8.3. *Nordwestwind*: Beginn der chinesischen Rockmusik**

Die musikalische Strömung aus dem Nordwesten Chinas, genannt „*der Nordwestwind*“ (*Xibeifeng* 西北风) bildet von 1986 – 1989 die letzte Phase der *Tongsu*-Musik. Die Musik des *Nordwestwinds* war vor allem auf Nordwestchina konzentriert. Die chinesische Volkszeitung *Renmin ribao* (1988) hat diese Musik als sinisierte Rockmusik (*Zhongguo minzuhua yaogun* 中国民族化摇滚) definiert. Sie galt als eine Vermischung westlicher Rockmusik mit traditioneller Volksmusik aus Nordwestchina (Steen 1996: 88). Dieses neue Phänomen löste eine weitere Reaktion auf die Fluten an diversen ausländischen Disziplinen und neuen Denkrichtungen aus, die ins Land strömten. Besonders importierte Popsongs aus Taiwan konfrontierten die chinesische Gesellschaft mit der Frage nach ihrer Identität als Chinese in der modernen Welt (Brace 1992: 146). In der Auseinandersetzung mit den eigenen kulturellen und persönlichen Wurzeln verdrängte der *Nordwestwind* - als Äquivalent zur Wurzelliteratur (*Xungen wenxue* 寻根文学) - den *Gangtai*. Die Identitätskrise ging von chinesischen Intellektuellen aus, die der kommunistischen Vergangenheit und der Modernisierung durch den Westen zynisch gegenüberstanden (Baranovitch 2003: 21). Im Film *Yellow Earth* von Chen Kaige (*Huang dudi* 黄土地, 1984) und der dafür verwendeten Musik wird diese Krise thematisiert (Baranovitch 2003: 21). In der Zeit des *Nordwestwinds* befassten sich die Künstler mit

identitätsstiftenden Materialien und versuchten damit einen Konnex zu Chinas verlorener Vergangenheit instrumental herzustellen (Baranovitch 2003: 20). Cui Jian war damals schon berühmt und spielte im März 1989 ein Konzert, wo er das Lied *Nothing to my name* (*Yiwu suoyou* 一无所有) spielte, das später zur „Hymne“ der Demokratiebewegung 1989 wurde (Baranovitch 2003: 31).

Die drei Phasen der *Tongsu*-Musik geben einen groben Überblick zur Entwicklung der Popmusik in China. Im Zuge der letzten Phase, des *Nordwestwindes*, wird eine Differenzierung zwischen den Genres Pop- und Rockmusik deutlicher. Der *Nordwestwind* setzte sich durch subversive und oppositionelle Kraft gegen die Regierung durch (Kloet 2001: 32). Er prägte die Vorstellung von chinesischer Rockmusik als rebellisch und authentisch. Die Unterscheidung zwischen der Rockmusik und der *Tongsu*-Musik wird damit manifester. Diese Stile unterscheiden sich durch die Selbstständigkeit der Musiker voneinander. Der Rockmusiker schreibt seine Musik selbst und entwischt damit der staatlichen Kontrolle. Die *Tongsu*-Musiker hingegen stehen unter der Kontrolle der staatlichen Popmusikindustrie und müssen Lieder - meist Liebeslieder – singen, die nach den Bestimmungen der Regierung geschrieben wurden (Jones 1994: 113). Die Freiheit ist der Dreh- und Angelpunkt in der Rockmusik, die von den Musikern durch ihren Freigeist in der Einstellung zum Leben ohne formelle Arbeitsanstellung und zur Musik verkörpert wird. Die Lyrics in der Rockmusik präsentieren die authentischen und ehrlichen Gefühle des Musikers (Kloet 2005: 32-34). Rockmusik ist die Flucht aus einem System, das Individualität und Kreativität zu kontrollieren versucht.

#### **2.8.4. *Knastlieder*: 1988 - 1989**

Die Bezeichnung „*Knastlieder*“ geht auf den Begründer dieser Musik zurück, einen Ex-Häftling namens Chi Zhiyang. Die *Knastlieder* widersprechen in vielerlei Hinsicht den unter *Tongsu*-Musik vorgestellten Entwicklungen. Insbesondere stehen sie im Kontrast zum *Nordwestwind*. Im Gegensatz zum *Nordwestwind* stammen die *Knastlieder* aus dem Nordosten Chinas. Chi versuchte mit der Kombination aus den Melodien der Volksmusik des Nordostens und den Texten über seine Gefängniserfahrung seinen Anti-Mainstream orientierten Gefühle und seiner Weltanschauung Ausdruck zu verleihen. Die Songs waren daher langsam, gefühlvoll oder „weinerlich“ (Baranovitch 2003: 26-27).

... whereas the former [*Nordwestwind*] communicated an highbrow, collective idealistic sense of mission, the later invoked negative role models, often used vulgar language, and articulated a new ethos of dark realism, despair, cynicism, and social alienation and antagonism, which in many were similar to those found in much of early American blues (Baranovitch 2003: 26).

Durch das Besingen von negativen Rollenbildern und der Verbindung zum amerikanischen Blues assoziiert der Autor Wang Shuo diese Musik mit den *Liumang*<sup>28</sup> (Baranovitch 2003: 27). Während die *Knastlieder* bereits die Individualität und das persönliche Schicksal besingen, wird im *Nordwestwind* noch ein kollektives Gefühl als Trost für die verlorene Zeit gesucht.

### 2.8.5. Cui Jian und die *Zouxue* 走穴

*Cui Jians* Chance auf einen großen Auftritt ging 1986 bei dem Konzert 让世界充满爱 (*Rang shijie chongman ai*, wörtl.: „Lasst die Welt erfüllt von Liebe sein“) in Erfüllung. Das Konzert fand im Arbeiterstadion in Beijing statt und wurde landesweit im Fernsehen übertragen (Steen 1996: 83). Bei diesem Konzert verbreitete Cui Jian den „Geist der Rockmusik“ (*Yaogun qingshen* 摇滚精神<sup>29</sup>) unter Studenten und anderen Zuhörern. Durch den Geist der Rockmusik brachte er zum Ausdruck, dass Rock persönliche Freiheit und Individualität war. Rock war nicht kontrollierbar und mit keinem System konform und wurde zur Objektivation des chinesischen Rocks und der Regierungsfeindlichkeit (Baranovitch 2003: 33).

An den Musikern des *Beijing Philharmonic Orchestra* und *Cui Jian* ist die Gegenbewegung zur gesellschaftlichen Hauptströmung - für eine Arbeitseinheit zu arbeiten - sehr deutlich. Etliche dieser Musiker haben ihren Job und die damit verbundene Absicherung vollständig aufgegeben oder verdienten nebenher Geld in der aufkommenden freien Marktwirtschaft. Diese Musiker, die sogenannten *Zouxue* (走穴, wörtl.: in die Höhle gehen), verdienten ihr Geld als Unterhaltungsmusiker in Bars, Restaurants oder bei Events durch gelegentliche Auftritte oder auf Vertragsbasis. Mitte der 1980er-Jahre begannen viele junge Musiker, die auch in der klassischen westlichen Musik ausgebildet waren, ihre Karriere mit dieser Variante. Vonseiten der authentischen chinesischen Rockmusiker wurden diese Methode und die ausführenden

---

<sup>28</sup> Siehe dazu im Kap. 2.8.7.

<sup>29</sup> *Rock spirit* wird synonym zur *Rock mythology* verwendet (Diese Erkenntnis beruht auf exmanenten Nachfragen im persönlichen Gespräch mit IP 9).

Musiker verschmäht, da sie das Musizieren für einen ausschließlich kommerziellen Zweck als negativ ansahen (Steen 1996: 176).

### 2.8.6. Rock Mythology

Ein Kontrast zu den *Zouxue* bildet die *rock mythology*. *Rock mythology* wird von Musikern gerne verwendet, um die emotionale und semantische Bedeutung von Rockmusik kurz und prägnant zu beschreiben. Aufgrund der vielseitigen Verwendung dieses Begriffes ist es wichtig, in dieser Arbeit darauf hinzuweisen.

Kloet argumentiert, dass die *rock mythology* ein globaler Satz an Narrativen ist, der von jedem Benutzer unterschiedlich ausgelegt wird (Kloet 2001: 32). Im Zusammenhang mit China und Ländern außerhalb des „Heimatlandes“ des Rock (des Westens) ist die Authentizität des Musikers und seiner Musik entscheidend. Vor allem bei Hybridisierungen der Rockmusik - wie in China - haben die Musiker das Gefühl sich als Rockmusiker beweisen zu müssen, da sie nicht mit dieser Musik aufgewachsen sind. Außerdem sind die Begriffe Subkultur, Kommerzialisierung, Politisierung und Gendering in der *rock mythology* inhärent (Kloet 2001: 32-41).

### 2.8.7. *Liumang* 流氓

Zur Entwicklung der Rockmusik in China hat außer der *rock mythology* ein weiteres chinesisches Phänomen beigetragen - die *Liumang* 流氓 (Hooligan).

Abseits der Jugendkultur entwickelte sich die *Hooligan Liumang* 流氓-Kultur. Die *Liumang*-Kultur zog Jugendliche und Intellektuelle an, die Werte wie „Individualität“ und „Freiheit“ in den Vordergrund stellten. Entscheidend für sie war das spontane und sorglose Leben. Ihr Verhalten beschrieben sie mit dem Beijinger Dialektwort *wanr* 玩儿. Die wörtliche Übersetzung dieses Wortes ist „spielen“, wobei die Form „sich amüsieren, sich vergnügen“ häufiger verwendet wird. Das Konzept von *wanr* kann im Deutschen mit den Begriffen „herumhängen“ oder „ausgehen“ übersetzt werden (Kirschner 2010: 61). Zu ihren Charakteristika zählen der „Vagabunden-Geist“ und der Wunsch nach Selbstbefreiung (Geist 1996: 192-193).

Die Verbindung zum Vagabundenverhalten wurde vom Autoren Wang Shuo 王朔 geprägt, der in seinen Büchern Schurken bzw. Nichtsnutze als Protagonisten auswählte

(Kirschner 2010: 62). Die Eigenschaften der Liumang sind das Herumtreiben und ein Leben, das am Rande der Legalität geführt wird. Dieses Phänomen ist zwischen 1990 und 1995 aufgekommen (Li 2006: 357).

Obwohl sich dieses Phänomen lange nach dem Aufkommen der ersten HM-Band entwickelte, ist es besonders in der Forschung über die 1990er-Jahre und danach unweigerlich mit der *rock mythology* verbunden. Für HM-Bands in den 1980er-Jahren hat dieser Begriff keine besondere Bedeutung, aber für Bands nach 1992 ist es die „moderne“ Form der *rock mythology* und bezeichnet ihr Dasein als Nebenprodukt der chinesischen Marktwirtschaft (Wang 1996: 269).

### 2.8.8. HM in China

Während sich Mitte der 1980er-Jahre alles um die *Tongsu*-Musik und um die aufkommende Rockmusik dreht, entstand im Chaos der unterschiedlichen neuen Strömungen auch die HM-Musik.

Als erste HM-Band in China wird in der Sekundärliteratur *Tang Dynasty* genannt. Nicht ganz unbedeutend dabei ist, dass die Band 1988 mit der Intention, westlichen HM mit chinesischen Charakteristika zu spielen, gegründet wurde. Die Musiker haben damit ein musikalisches Hybrid aus westlichem HM und chinesischen Lyrics erschaffen. Die Idee kam von dem Sino-Amerikaner Kaiser Kuo und den beiden Beijngern Ding Wu und Zhang Ju 张炬 (Wong 2005: 153). Das musikalische Konzept von Kultiviertheit (in den poetischen Lyrics) und Kampfkunst (maskuline Posen auf der Bühne, laute und harte Melodien) war in seiner holistischen Form mit dem Talent der Gruppe sehr erfolgreich (Wong 2005: 153). Die Mitglieder der Band hatten sich bereits vor der Gründung von *Tang Dynasty* mit HM auseinandergesetzt. Sie hatten HM, besonders HM der 1960er und 1970er-Jahren gehört, z.B. *Pink Floyd*, *Jefferson Airplan* (später *Jefferson Starship*), *King Crimson*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin*, *Black Sabbath*<sup>30</sup>, *Judas Priest*<sup>31</sup>, *Rush*<sup>32</sup>, *AC/DC* und *Van Halen* (Wong 2005: 156). Die Band konnte mit ihren musikalischen Fertigkeiten dem chinesischen

---

<sup>30</sup> *Black Sabbath* wurde 1968 gegründet und hat das Klangbild des HM mit dem Lied *Paranoid* geprägt (Walser 1993: 10).

<sup>31</sup> *Judas Priest* wurde in den frühen 1970er-Jahren in Birmingham, England gegründet und gehört wie *Black Sabbath* und *Blue Öyster Cult* zu den Bands die mit ihren Namen zur Blasphemie oder zum Mystizismus aufrufen wollten (Walser 1993: x, 2)

<sup>32</sup> *Rush* zählt auch zur zweiten Generation des HM (Walser 1993:10). Die Band ist bekannt für ihre eloquenten und sinn geladenen Liedertexte (Weinstein 1991:263).

Publikum beweisen, dass auch Chinesen das Talent und das Selbstvertrauen für HM haben. Die Band kommt der Vorstellung der *rock mythology* sehr nahe (Wong 2005: 164).

At first sight, the aesthetics of heavy metal come close to what the rock mythology is all about. The leather jackets, long hair, motorcycles, long, loud guitar solos, and screaming voices signify both rebellion and masculinity (Kloet 2001: 67).

Aus den Erzählungen von Kaiser Kuo über das erste Treffen mit Ding Wu und Zhang Ju geht hervor, dass beide Chinesen bereits vor ihrem Treffen mit Kaiser Kuo die *rock mythology* in ihrem Aussehen und Verhalten verinnerlicht hatten (Wong 2005: 161).

Nach den ersten Erfolgen der Band und nach 1989 kamen langsam weitere HM-Bands, wie *Again* (*Lunhui* 轮回), 1989 und *Breathing* (*Huxi* 呼吸) auf. Obwohl diese Musiker damals fast kein Englisch sprachen, konnten sie die Essenz dieser Musik verstehen und HM spielen. (Wong 2005: 156-157).

*Black Panther* ist ein Grenzgänger in der Klassifizierung zwischen Rock und HM. Größtenteils wird die Band in der Sekundärliteratur als Rockband bezeichnet, da sie einerseits vor *Tang Dynasty* (1987) gegründet wurde. Andererseits wechselten *Black Panther* ihren Stil und wurde von da an als „chinesischer *Bon Jovi*“<sup>33</sup> bezeichnet (Li 2006: 126).

When (our) band first started, we played heavy metal. At the time that Chinese rock first began, there were people who thought that only heavy metal could be rock (Wong 2011: 67)

Dieses Zitat ist hinweisgebend für die Identität der Musiker. Die Einflüsse von außen sind trotz ihrer Ausrichtung an der *rock mythology* von großer Bedeutung für die Band. Damit demonstrierten sie, dass sie zwar technisch die Fähigkeiten hatten, HM zu spielen, aber die soziale Identität über ihrer personalen stand und sie sich gegen die Ideologie von *rock mythology* entschieden, hatten.

Nach der Gründung hatte *Black Panther* sehr viel Glück. Die Band wurde mit Instrumenten von der Firma *Daxing lifu shaji* und einem Proberaum sowie mit der Projektübernahme von einer Arbeitseinheit unterstützt. Die Band nannte sich damals *Shaji daxing yuetuan* (angelehnt am Namen der Firma) und bestand aus Ding Wu (Gesang), Li Tong (Gitarre), Wenig Wenjie (Bass) und Gou Si (Gitarre). Ihre Lyrics handelten von Identitätsfindung, heuchlerischen Taten und den Masken der Gesellschaft, hinter die man nicht blicken konnte (Steen 1996: 177). Ding hat bis nach

---

<sup>33</sup> *Bon Jovi* ist eine amerikanische Band, die eine Fusion zwischen den schweren und intensiven Klängen des HM mit romantischer Popballaden geschaffen hat (Walser 1993:13).

seinem Einstieg bei *Tang Dynasty* für diese Band gesungen. Durch die Themen ihrer Lyrics wird die metaphorische Nähe zwischen Intellektuellen auf Wurzelsuche und HM-Musikern ersichtlich. Die Probleme dieser Zeit wurden trotz der stilistischen und sozialen Abgrenzungen in allen Strömungen aufgegriffen und bearbeitet.

Im Dezember 1988 wurde die Band *Breathing* (*Huxi* 呼吸) von Gao Qi und Cao Jun gegründet. Im darauffolgenden Frühjahr hatten sie ihren ersten Auftritt im „Kleinen Theater für junge Kunst“ (*Qingyi xiaojuchang* 青艺小剧场). *Breathing* war die erste chinesische Band mit einer weiblichen Sängerin, Wei Hua. Sie war vor dem Einstieg in die Band bereits eine berühmte Sprecherin beim Zentralen Fernsehen (*Zhongyang dianshitai* 中央电视台) und konnte ihnen einen Plattenvertrag bei der Firma „Wahres Wort“ (*Zhenyanshe luyin gongsi* 真言社录音公司) verschaffen (Steen 1996: 155).

### **HM-Entwicklung Anfang der 1990er-Jahre**

Nach 1990 kam es einerseits zu einem regelrechten Boom in der HM-Szene. *Tang Dynasty* schaffte ein HM-Hybrid und damit eine Basis zur Identifikation für zahlreiche nachfolgende Bands. Andererseits mussten diese Musiker nach dem Tian'anmen Massaker mit den Behörden ein Katz-und-Maus Spiel spielen. Nachdem Cui Jian verbannt worden war und die KPCh Rockmusik noch weiter in die Marginalisierung getrieben hatte, versuchten sich die Musiker mit klein gehaltenen Partys einen Weg zum Ausdruck ihrer Unzufriedenheit zu schaffen, um ihre Musik trotz der behördlichen Restriktion spielen zu können (Jones 1991: 125, 157). Die Konzerte ließen die Szene rapid wachsen, wodurch zahlreiche Clubs, Bars und Veranstaltungsräume eröffnet und Bands gegründet wurden. Der Aufschwung der Szene wurde durch Konzerte und *Dakou* gefördert.

Die 1990er-Jahre werden als post-neues Zeitalter (*Houxin shidai* 后新时代) oder als *Golden Age of Entertainment* bezeichnet (Wang 1996: 265). Gleich zu Beginn dieses Zeitalters fand am 17. und 18. Februar 1990 in Beijing das *1990 Modern Music Concert* (1990 *Beijing xiandai yinyue yanchanghui* 北京现代音乐演唱会) statt. Der Zweck dieses Konzertes war es, den Menschen zu zeigen, dass es außer Cui Jian auch noch andere Rockbands in China gab. Daher war der ursprüngliche Name auch *1990 Beijing Rockmusikconcert* (*Beijing yaogun yinyuehui* 北京摇滚音乐会). Zu diesem Konzert waren Rockmusiker zugelassen, die von drei Liedern ein selbstgeschriebenes

Lied aufweisen konnten (Steen 1996: 137). Die Band *Black Panther* durfte aufgrund ihrer Adaption von westlicher Musik nicht am Konzert teilnehmen (Baranovitch 2003: 37-38). Die Gruppen *ADO*, *Tang Dynasty*, *Breathing*, *Baobei xiongdi*, *Cobra* und 1989 durften auftreten (Steen 1996: 137). Die Reaktion des Publikums auf dieses Rock- und HM-Konzert war große Verwunderung, da die Leute nicht auf eine tanzende und singende Menge gefasst waren (Steen 1996: 138).

### **2.8.9. Hybridität in der Popkultur**

In diesem Kapitel wird die hybride Aneignung der Popmusik in China elaboriert. Die aus der Sekundärliteratur bekannten Akkulturationen in der Popmusik können als Ausgangspunkt für die Untersuchung im dritten Teil herangezogen werden.

In den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren beschäftigten sich chinesische Musiker mit dem ernsten Studium sowie den ersten Adaptionen der westlichen Popmusik. Musiker des Festlandes widmeten sich intensiv dem Auswendiglernen von ausländischer Musik durch ständiges Anhören (*stripping off cassettes* 把帶子) (Baranovitch 2003: 13). Die Musiker verwendeten Instrumente der westlichen Popmusik und reproduzierten eine von den romantischen *Gangtai*-Songs abgegrenzte Musik. Die musikalische Hybridität ist erkennbar an der Konkurrenzfähigkeit der Chinesen gegen die Popmusik-Importe aus Hongkong und Taiwan (Dujunco 2012: 30, 32). In den Hybriden sind auch Elemente aus dem Mao-Kult zu erkennen, beispielsweise verarbeitete Cui Jian alte Revolutionslieder in einer moderneren musikalischen Popinterpretation. Die bekanntesten Songs aus dieser Interpretation sind *Nothing to my name* und *A piece of red cloth* (*Yi kuai hongbu* 一块红布) (Dujunco 2012: 33). *Nothing to my name* von Cui Jian gilt als ein Hybrid aus Folklore mit starken, schnellen und modernen Disco- und Rockbeats (Baranovitch 2003: 19).

Mitte der 1980er-Jahre entwickelte sich ein enormes Interesse an musikalischen Hybriden zwischen Okzident und Orient. Eine erfolgreiche Hybridisierung in der Popmusik leitet einen Prozess ein, der andere Musikrichtungen miteinander vermischt. Die musikalischen Grenzen und Tabus in der Hybridisierung von widerspruchsvollen Stilen, wie Folklore mit HM, verlieren ihre Bedeutung. Die Hybridität wird im Teil III auf einer kulturellen und intellektuellen Ebene der befragten Musiker und Rezipienten untersucht. In ihrem Drang - ausländische Musik zu studieren - ist bereits eine

Tendenz zur Hybridisierung gegeben. Aus ihren Lebenswelten lässt sich die globale Aneignung des HM-Phänomens feststellen. Die Frage nach der Anwendbarkeit des theoretischen Konzepts der Hybridität lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem erhobenen Material beantwortet.

In China wurde im Zuge der Öffnung und des Versuchs das Regime zu lockern neue Technologien auf dem Festland zugelassen. Es kam zur Liberalisierung der Medienindustrie und der Fernsehstationen, die in einer extremen Geschwindigkeit ausgebaut wurden (Huat 2012: 2). Somit konnten chinesische Fernsehstationen japanische und koreanische Fernsehserien übertragen und damit schnell und billig ihre Sendezeiten füllen. Diese Liberalisierung löste eine Popkulturwelle über die Kulturlandschaft Ostasiens aus (Huat 2012: 2).

## **2.9. Materielle Kultur der 1980er-Jahre**

In den 1980er-Jahren sahen die Menschen ihrer Zukunft optimistisch entgegen, durch die Öffnung des Landes erwarteten sie sich endlich im *paradise of happiness* anzukommen, um ein Leben voller Luxusgütern zu genießen (Weigelin-Schwiedrzik 2011: 34).

China war in den ersten Dekaden des Kommunismus von der musikalischen Welt abgeschnitten. Es gab keinen chinesischen Musiker, der Pop- oder Rockmusik spielte oder komponierte. Erst nach der Liberalisierung der späten 1970er-Jahre öffnete China sich der Welt und begann, Kassettenrekorder zu importieren und selbst zu produzieren (Hamm 1991: 17). Laut der 1990 veröffentlichten Statistik des *China Statistical Yearbook* gab es in den 1980er-Jahren sechs Radios für 100 Personen, um 5,7 Radios mehr als 1960. Bei einer Bevölkerungszahl von 985,05 Millionen Menschen 1980 sind das 55 Millionen Radiogeräte (Sun 2012: 85). In den 1980er-Jahren stieg der Besitz an Geräten - vor allem von Kassettenrekordern - von 80.000 (1979) auf 68 Mio. im Jahre 1987 an. Offiziell wurden 1982 6 Mio. Musikkassetten produziert, und 1987 waren es bereits 102 Mio. (Steen 1996: 60). Die Kassetten mit Übersee-Musik kamen über Touristen, Verwandte oder heimkehrende Chinesen Anfang der 1980er-Jahre nach China. Der Großteil dieser Kassetten wurde aus Taiwan und Hongkong ins Land geschmuggelt und auf „*Gangtai*-Schwarzmärkten“ wieder verkauft (Steen 1996: 57). Das verstärkte Rezipieren ausländischer Musik war, so Steen, ein Hinweis für

Misstrauen gegen die staatlich-kontrollierten Medien (Steen 1996: 57). Immer mehr Menschen erwarben einen Doppelkassettenrekorder (*Shuang kaji* 双卡机), mit dem sie selbst Kassetten kopieren und einen privaten Kassettenmarkt damit errichten konnten (Steen 1996: 59). China produzierte damals bereits Kassettenrekorder, doch Marken aus Japan waren beliebter. Der Besitz eines Kassettenrekorders war ein Symbol für Individualität und Privatsphäre (Steen 1996: 58) und schwächte die Partei durch die Dezentralisierung der Medien (Baranovitch 2003: 13). Ende der 1980er-Jahre wurde die Privatsphäre der Chinesen zusätzlich durch den „Walkman“ erweitert. Durch die komfortable Größe konnten sie ihre Musik jederzeit bei sich tragen und Stimmen und Geräusche im öffentlichen und privaten Raum ignorieren (Steen 1996: 61).

Vor 1979 waren in China Informations- und Kommunikationsdienstleistungen nur staatlichen Behörden, diversen Ämtern, Ministerien und Staatsbediensteten vorbehalten (Sun 2012: 5). Erst die Reform- und Öffnungspolitik Deng Xiaopings sorgte für einen politischen Umbruch. Mittelstandsfamilien konnten sich nun eigene Fernsehgeräte kaufen. Im gleichen Zuge wurde auch das Hören von ausländischen Kurzwellenradiosendern wie *Voice of America (VOA)* erlaubt (Sun 2012: 6). Davor versuchte die Regierung, mit Signalstörungen diese Sendungen zu unterbrechen (Sun 2012: 86). An der Zahl der Fernsehgeräte ist ersichtlich, dass 1980 gerade 4 Millionen Menschen einen Fernseher hatten (Sun 2012: 87). Obwohl die Zahl der Fernsehgeräte langsam anstieg, gab es Satellitenschüsseln weiterhin nur für die Regierung. Im ostasiatischen Vergleich ersetzte der Fernseher 1960 bereits das Radiogerät in Japan (Heinze 2011). In Hongkong wurde 1947 die erste Fernsehstation und 1958 der Sender Radio Hong Kong (RHK) errichtet, der im Gegensatz zum chinesischen Radio seit der Errichtung von der Regierung unabhängig war (Hampton 2011: 306-308). Der Vergleich von materieller Kultur in Bezug auf Kommunikationstechnologie in China mit anderen ostasiatischen Ländern zeigt, dass China zwischen 1950 und 1970 in materieller und technologischer Hinsicht von seinen Nachbarn Japan und Hongkong überholt wurde. Die technologischen Schwächen versuchte China in den 1980er-Jahren aufzuholen. Anhand dieser Statistik ist erkennbar, dass nach der Öffnung Chinas zwar elektronische Empfänger erlaubt waren, jedoch konnte sich nur ein geringer Teil der Bevölkerung diese Geräte leisten.

In der Musik blieben chinesische Instrumente lange vorherrschend. 1972 fingen die ersten chinesischen Jugendlichen mit dem Gitarrenspiel an. Der erste Gitarrenlehrer für Rockmusik war Cao Ping, der die Qualifikation hatte, das Gitarrenspiel zu lehren. In den 1980er-Jahren kam die Gitarre als ausländisches Kulturgut nach China (Li 2006: 370). Das Gitarrenspiel löste einen Modetrend aus und schuf eine Verbindung unter Jugendlichen. So lernte 1985 Gao Qi, Gründer von *Overload* (*Chaozai 超载*), bei einem Wettbewerb Cao Ping und seinen Bruder Cao Jun kennen. Cao Jun war damals der beste Gitarrist in Greater China<sup>34</sup> und stieg später bei *Overload* ein (Li 2006: 354)

In Bezug auf Konzerte und Bewerbung von Veranstaltungen verlief die Informationsweitergabe selten über die oben genannten Medien, sondern meist über Mundpropaganda. Dabei ist es sehr wichtig, ob es sich bei dem Konzert um ein Subkultur-Konzert oder ein ausländisches Pop- oder Rockkonzert handelte. „Die wahre Zielgruppe war auch schon ohne Reklame informiert...“ sagt Simons im Bezug auf das Konzert der Popgruppe *Wham* 1985 in Beijing (Steen 1996: 67). Die Konzerte fanden in Lokalisationen der Szene statt, die erst nach 1984 - als es den internationalen Club Dalu (大陆) und Party gab - entstanden. Weitere waren noch das *Maxim*, diplomatische Bars, *International Hotel* und internationale Clubs (Li 2006: 354).

Ende der 1980er-Jahre wurde für viele Chinesen und chinesische Musiker die Kunst interessant. Für sie war der Besuch im Club *Party* dieselbe Erfahrung wie die Teilnahme an einer Veranstaltung eines Künstlerkreises (Li 2006: 354). Beide waren marginalisierte Gruppen. Im Zeitalter der Elektronik (*Dianzi shidai* 电子时代), 1982/83, hat eine Shanghaier Fabrik 20.000 Gitarren an Amateure verkauft (Steen 1996: 54). Das Unternehmen hatte während der Kampagne gegen geistige Verschmutzung seine Produktionsmenge um diese Anzahl steigern können (Steen 1996: 53). 1978 wurde das Errichten privater Schallplattenfirmen genehmigt, um ein äquivalentes „gesundes“ Festlandprodukt zur *Gangtai*-Musik zu produzieren (Steen 1996: 59).

---

<sup>34</sup> Greater China (*da Zhonghua* 大中华) bezeichnet die Volkrepublik (VR) China, Hongkong und Taiwan (Baranovitch 2003:233).

### ***Dakou* 打口 - Kassetten und CDs**

*Dakou* beschreibt bespielte Kassetten - oder später auch CDs - die von westlichen Ländern zur Vernichtung nach China geschickt wurden. Diese waren mit einem am Rande der CD oder Kassette hineingestanzten (wörtl.: schlagen *da* 打) Loch (*kou* 口) gekennzeichnet. In China hätten sie vernichtet werden sollen, stattdessen wurden sie auf dem chinesischen Schwarzmarkt verkauft. Die *Dakou* bezeichnet auch eine eigene Generation, die in den 1990er-Jahren aufkam und die *Liumang*-Generation ablöste (Kloet 2001: 19-21).

Die *Dakou*-Kassetten hatten einen großen Einfluss auf die Popkulturlandschaft Chinas und waren gleichzeitig eine Herausforderung für die chinesischen Behörden. Die Verfügbarkeit von Kassettenrekorder und von illegal verkauften *Dakou*-Kassetten, ermöglichte es den Menschen, Musik nach ihrem Geschmack zu hören, unabhängig von staatskontrollierten Radio- und Fernsehstationen, Filmen und anderen offiziellen Medien (Baranovitch 2003: 13). Die politische Situation in China wirkte sich auch auf die Musikbranche aus. Während Hong Kong und Taiwan die *Gangtai*-Musik produzierten und eine Unterhaltungsindustrie etablierten, beteiligten sich China und Singapur bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nur als Konsumenten an der Popkultur. Sie mussten daher Medienprodukte aus Ost- und Südasiens sowie aus den Vereinigten Staaten importieren (Huat 2012: 4). Durch den illegalen Kauf von *Dakou*-Kassetten nahmen chinesische Jugendliche an den musikalischen Trends der westlichen Pop-, Rock- und HM-Musik teil.

## **2.10. Äquivalente zwischen Pop-Art und HM in China**

Das Aufkommen von Pop-Art und Popmusik ist in China sowohl räumlich als auch thematisch eng miteinander verbunden. Im Gegensatz zu amerikanischen und britischen Vorgängern weist die Pop-Art in China nicht den gleichen historischen Verlauf auf.

Pop-Art ist in den USA und in Großbritannien in den 1960er- und 1970er-Jahren unabhängig voneinander entstanden. Sie wurde in ihren Anfängen als Zerstreuung der Bevölkerung in der Nachkriegsperiode genutzt und später auch als Antriebsmotor für die heimische Wirtschaft (Tickner 2012: 395, 401). In China verbreitete sich die Pop-Art in der zweiten Phase der „Kunstbewegung von 1985“ von 1985 bis 1989. In dieser

Zeit übten chinesische Künstler starke Kritik an der Kultur. Sie vertieften ihr Wissen in westlicher Philosophie, welche in den 1980er-Jahren für die chinesische Bevölkerung verfügbar wurde (Fibicher 2005: 25). Zwar wurden chinesische Künstler von amerikanischen Künstlern, wie Andy Warhol inspiriert, aber der Stil unterschied sich grundlegend. „Die chinesische Pop-Art wird stark mit dem Glamour und der Theatralik der Kulturrevolution assoziiert und hatte ihren Erfolg mit drei der Kunstvorschriften aus dieser Zeit: Röte, Helligkeit und Leuchtkraft.“ (Joy/Annamma 2004: 327). Ausschlaggebend für den Nachahmungsboom war 1985 der Besuch des Pop-Art-Künstlers Robert Rauschenberg (Fibicher 2005: 26).

Die Untergrundveranstaltungen von Pop-Art-Künstlern in den 1970er-Jahren und Anfang der 1980er-Jahre wurden als semilegale Ereignisse veranstaltet (Fibicher 2005: 32). Diese Ereignisse wurden von Künstlern und Kunstkritikern gemeinsam organisiert, wie etwa die Ausstellung der autarken Künstlergruppe *Sterne* (*Xingxing* 星星). Sie waren wegen ihrer Auflehnung gegen das staatliche System als Untergrundkünstler bekannt. *Sterne* waren die Avantgardisten Chinas in kultureller und künstlerischer Hinsicht. Sie präsentierten ihre Kunst vor dem Nationalmuseum in Beijing, um die breite Bevölkerung daran teilhaben zu lassen (Fibicher 2005: 32).

Der Pop-Art weist in vielerlei Hinsicht Parallelen zum HM auf. Beide kulturelle Bewegungen sind in den 1980er-Jahren aufgekommen. Sie haben einen subversiven Charakter, der an der Wahl ihrer Ausstellungsorte erkennbar ist. Außerdem erfolgte die Organisation von HM-Konzerten gleich wie die Events der Pop-Art-Künstler. Sie wurden immer von Szenenmitgliedern selbstständig organisiert. Im HM machten dies meist Musiker oder auch Ausländer, die eine Bar oder ein Restaurant besaßen. Die Konzerte fanden in kleinen Clubs in der Nähe von Universitäten statt (Hamm 1991: 34). Die wichtigste Bar war damals *Party(s)* (Baranovitch 2003: 39). Beide Gruppen – HM-Musiker und Pop-Art-Künstler – waren selbstständig und subversiv. Obwohl China sehr groß ist, finden sich solche Gruppen meist in gleichen Orten ein. Sie standen in Kontakt miteinander gestanden und beeinflussten einander gegenseitig.

## 2.11. Zusammenfassung: Die 1980er-Jahre

Das Besondere an den 1980er-Jahren ist das chaotische und gleichzeitig sehr kreative Schaffen der Künstler und Musiker. In dieser Zeit galt es vor allem, sich mit neuen musikalischen Strömungen aus der Region (VR China, Taiwan, Hongkong), aus Japan und aus dem Westen auseinanderzusetzen. Seit der Öffnung Chinas wurden verschiedene Stile in der Popmusik adaptiert und es entstanden Hybridisierungen wie der *Nordwestwind* und HM. Die politischen Gegenmaßnahmen zur den aufkommenden musikalischen Strömungen, z.B. die „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“ waren Gegenbewegungen zur Verwestlichung.

Generell wird *Cui Jian* als Begründer der Rocks und damit als Wegbereiter für die HM-Musik bezeichnet. Dabei wird in der Sekundärliteratur allerdings wenig zwischen kommerziellem Erfolg und tatsächlichem Bestand der Bands unterschieden, denn auch vor *Cui Jians* Durchbruch existierten Rockbands. Die historische Entwicklung der Popmusik in China stellt ein komplexes Thema dar. In den musikalischen Entwicklungen werden negative Rollenbilder, die Ausgrenzung aus der Gesellschaft sowie die Gegenbewegung zur damaligen Hauptströmung - besonders in den *Knastliedern* und dem *Nordwestwind* (als hybride Form) - erkennbar.

Mit dem Konstrukt der *counter-actives* lässt sich eine direkte Verbindung zwischen den einzelnen „inkompatiblen“ Gruppen herstellen. Es ist egal, in welcher Gruppe (*Quan* 圈) man sich damals aufhielt. Die Menschen, die sich nicht dem System unterordnen wollten, waren durch ihre Musik oder ihre Kunst mit den anderen *Quans* verbunden. Diese waren überwiegend in der Nähe von Universitäten lokalisierbar. *Quans* waren in den 1990er-Jahren auch zentrale Orte für die Verbreitung von Musikkassetten und später von *Dakou*-Kassetten und CDs.

Die Komplexität der Rock-HM Dichotomie mit westlichen Klassifizierungen zu lösen, ist durch Paradoxe bestimmt. Die dichotomische Natur zeigt sich schon in der Entwicklung der Popmusik im Westen, die sich aus den Erfahrungen der marginalisierten Genres herausgebildet hat (Cockrill/Liu 2013: 264). In Bezug auf China haben sich Forscher den methodischen Ansatz der *rock mythology* überlegt. Mit diesem philosophischen Ansatz ist eine Differenzierung zwischen den einzelnen Musikstilen und deren Entstehen möglich. In der Analyse und Differenzierung der Reaktion zwischen einem sozialen System (Akteuren, Rezipienten) und der Umwelt

(Kritiker, Teilnehmer der *Quans* und diejenigen außerhalb dieser *Quans*) wird von der Systemtheorie ausgegangen. Um die Frage nach dem ersten Kontakt zwischen westlicher HM-Musik und chinesischen Musikern und Rezipienten beantworten zu können, bietet die Systemtheorie mit dem verbindenden und obligatorischen Element der Kommunikation und unter Anwendung der Methode des narrativ-biografischen Interviews einen Lösungsansatz.

### 3. Analysen der Fallstrukturen

Die Auswertungen der im Zuge meiner Feldforschung im Sommer 2013 erstellten narrativ-biografischen Interviews werden in diesem Teil vorgestellt. Sie spiegeln erstens die für die fallübergreifenden Forschungsfragen zentralen Sinnstrukturen und zweitens die persönliche narrative Gestaltung durch den Erzähler wieder. Durch die Rekonstruktion der persönlichen Lebensgeschichten anhand der narrativ-biografischen Methode entstehen vergleichbare Narrationen zu einem bestimmten Themenbereich sowie Fremd- und Selbstpositionierungen, die im folgenden als Fallstrukturen dargestellt werden (Lucius-Hoene/Deppermann 2002: 95).

Die Integration der einzelnen Fälle in Fallstrukturen dient nicht zur Erfassung der Geschichte eines „großen Mannes in der Geschichte des HM in China“. Sie ist mehr aus einer anthropologischen Perspektive auf die Geschichte zu sehen. Ähnlich der Geschichtsschreibung der „Annales school“<sup>35</sup>, haben in diesen Strukturen der Alltag, Frauen, Arbeiter und die Lebenswelten von Menschen wie HM-Musikern einen Platz. Während im ersten und zweiten Teil die für die Forschungsfragen relevanten Theorien und Methoden vorgestellt wurden, ist der dritte Teil die praktische Anwendung dieser Grundlagen unter dem Gesichtspunkt des Forschungsgegenstandes - der HM-Musik in China in den 1980er-Jahren. Wie aus dem historischen Kontext erkennbar wird, war HM bereits Anfang der 1980er-Jahre in China bekannt. Die folgenden Fälle gehen dieser Tatsache nach, indem sie erfragen, wie die Erzähler mit HM in Berührung kamen und was diese Musik für sie bedeutet. Anhand des *theoretical samplings* habe ich vor meiner sechswöchigen Feldforschung in Beijing Kontaktdaten zu relevanten Interviewpartnern aus dem Internet herausgesucht. Zu Kaiser Kuo, einem ehemaligen Mitglied der Band *Tang Dynasty*, zu Max L. von Schaper, Gründer der Internetplattform [www.rockinchina.com](http://www.rockinchina.com), und zu Yu Yang, Eventmanager in China und Mitbegründer von [www.rockinchina.com](http://www.rockinchina.com), habe ich E-Mailadressen gefunden und die genannten Personen anschließend kontaktiert. Nach der Haupterzählung dieser Interviews habe ich im exmanenten Nachfrageteil nach weiteren Kontakten gefragt. Das „Schneeballsystem“ führt dazu, dass die befragten IP durch wechselseitiges

---

<sup>35</sup> Die „Annales School“ wurde von den französischen Historikern Lucien Febvre und Marc Bloch nach der von ihnen herausgegebenen Zeitschrift „Annales d’histoire Economique et Sociale“ gegründet. Das Ziel ist es Geschichte mit sozialwissenschaftlichen Methoden ohne Anwendung von quantitativen Methoden zu schreiben (Bloch 1954: XI).

Verweisen aufeinander oder auf andere Kontaktpersonen selbst bestimmen, wer zum Aktionsfeld gehört (Helffferich 2009: 176). Die IP wurden im Feld telefonisch, via SMS oder E-Mail kontaktiert. Die Sättigung des theoretischen Samplings war erreicht, als keine neuen Namen mehr genannt wurden. Bei der ersten Kontaktaufnahme mit den IP erhielten sie allgemeine Informationen zu meiner Person und meiner Untersuchung (Küsters 2009: 49).

Im Interview wurde die erzählgenerierende Frage darauf gerichtet, dass erstens die Entwicklung der Identität als Musiker und Rezipient. Zweitens wurde auf damit im Zusammenhang stehende Personen und materielle Güter eingegangen. Während des Interviews kristallisierte sich die grobe Zusammenstellung der Fallstrukturen heraus. Diese sind so konstruiert, dass im ersten Fall von jeder Fallstruktur die Haupterzählung fast vollständig analysiert wird. Zur Ergänzung werden Teile aus dem immanenten und exmanenten Nachfrageteil herangezogen. In den weiteren Fällen der Fallstruktur richtet sich der Fokus auf die für die Forschungsfragen relevanten Segmente. Die Anordnung erfolgte nach der Art des ersten Kontakts zur HM-Musik. In den ersten zwei Fallstrukturen waren die Gemeinsamkeiten in der ersten Berührung mit HM entscheidend. Dabei ergab sich bei vier Fällen (IP 5, 9 und 19) der Erhalt von Musikkassetten mit HM-Musik durch Familienmitglieder. In der zweiten Fallstruktur wurden die Musiker durch ihre Freunde mit HM vertraut gemacht (IP 7, 17). Die letzte Fallstruktur differiert von den anderen durch ihr Leben im Ausland (IP 4, 8). Diese Fallstruktur dient als Gegenüberstellung zu den Erfahrungen in China mit HM-Musik. In dieser Fallstruktur kommt auch der einzige nicht aktive Musiker vor (IP 4).

Obwohl sich die vorliegende Untersuchung auf einen soziohistorischen Aspekt bezieht, ist es nicht unüblich, dass die Befragten diese Situation nützen, um ihre Gefühle und Meinungen über die aktuelle Situation der HM-Szene in China zu äußern. Diese Faktoren werden in der Auswertung nur marginal erwähnt, aber sie dienen als Basis für die abschließende Diskussion.

### **3.1. Fallstruktur I: Familiäre Weitergabe von HM-Musik**

Die erste Fallstruktur ist gekennzeichnet durch die „familiäre Weitergabe von Musikkassetten“ an die Interviewpartner. Der erste Berührungspunkt zwischen den IPn und der westlichen Musik sind Kassetten, die durch Verwandte nach China gebracht und an den Besengitarristen, den Reisenden, den Intellektuellen und den loyalen Metaler weitergegeben wurden. Die erste Fallstruktur wurde am zentralen Fall des Besengitarristen (IP 5) entwickelt und wird durch die Fälle des loyalen Metalers (IP 9) und des Intellektuellen (IP 19) ergänzt.

#### **3.1.1. Der Besengitarrist (IP 5<sup>36</sup>)**

Der Besengitarrist - als zentraler Fall der ersten Fallstruktur - ist der älteste der Fälle der ersten Fallstruktur, weshalb er aus eigenen Erinnerungen Ereignisse und persönliche Eindrücke im Bezug auf die Entwicklung der HM-Musik rekonstruieren kann. Sein Zugang zum HM wurde durch seinem Vater gelegt, als er 14 Jahre alt war. Dieser war damals in Australien und schickte ihm Kassetten mit europäischem HM nach China.

##### **3.1.1.1. Formale Textanalyse**

###### **a) Persönliche Daten des Besengitarristen**

Der Besengitarrist (B.) wurde 1967 in Beijing geboren. Er hat erfolgreich ein Studium abgeschlossen. Sein kleiner Bruder wurde 1971 geboren und ist in der Finanzbranche tätig. Er hörte auch gerne HM, allerdings bevorzugt er modernere und schnellere Subgenres. Seine Eltern waren beide aus Beijing. Die Mutter ging dem Beruf einer Lehrerin nach. Sein Vater war Psychologe und hatte 1981 das erste Mal die Chance ins Ausland zu gehen. Die Förderung seiner Eltern steuerte einen wesentlichen Beitrag zu seiner musikalischen Leidenschaft bei. Der B. führt seine Berufswahl<sup>37</sup> auf seine Eltern zurück. Er versucht HM in China zu verbreiten. Im Interview erwähnte der B.

---

<sup>36</sup> Der Interviewpartner 5 (kurz IP 5) ist chronologisch gesehen der fünfte Befragte im Verlauf meiner Feldforschung gewesen. Die Nummerierung der IP stellt keine Wertigkeit der IP dar, sondern lediglich die chronologische Anordnung.

<sup>37</sup> Beruf wurde anonymisiert.

seine erste Gitarrenerfahrung auf einem Besen, weshalb er in dieser Analyse das Pseudonym „der Besengitarrist“ erhalten hat.

#### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Die nachfolgenden Interpretationen basieren auf der Haupterzählung des Interviews unter Heranziehung des immanenten und exmanenten Nachfrageteils. Die Besonderheit an diesem Fall ist, dass der B. bereits 1981 zum ersten Mal HM-Musik in China hörte. Im Unterschied zur Sekundärliteratur erhielt er die Musik nicht von einem *Dakou*-Verkäufer oder von ausländischen Studenten, sondern von seinem Vater. Diese Erhebung ändert den Blickwinkel im Bezug auf die Verbreitung der HM-Musik in China grundlegend. Er verfolgt in der Haupterzähllinie die Schilderung über seine Schule und in der Nebenerzähllinie seinen ersten Kontakt zur HM-Musik. Diese Struktur ergibt sich durch eine sogenannte „topisch-assoziative Assemblage“. Er lässt sich assoziativ von einem Thema zum Nächsten treiben oder knüpft an das vorige Erzählsegment wieder an. In seiner Narration verwendet er seinen Beruf, seine Ausbildung, die Verbreitung der HM unter seinen Freunden, als er adoleszent war, und später in ganz China als Deutungsmuster für seinen Erfolg. Er positioniert sich in Erzählungen über seinen Beruf und seine Familie implizit als Intellektueller und explizit als erster HM-Rezipient in China. Durch die ungleiche thematische Verlagerung in seiner Erzählung spart er viele persönliche Meinungen und Anekdoten in seinem Leben aus. Daraus ergeben sich Auslassungen in seiner Biografie, die unter Anwendung von Hypothesen im Nachfrageteil erschlossen werden. Auf den Versuch hin, die Lücken in einer nach dem Interview erfolgten E-Mailanfrage zu füllen, hat der B. bereits bekannte Informationen wiederholt und nur die Zeitspanne zwischen 1990 bis 1993 ergänzt. Diese Auslassungen bedeuten, dass der Erzähler die Themen und Ereignisse nicht zur Sprache bringen möchte. Aus seiner Assemblage ergibt sich eine definierte themenbasierte Auswertung des Interviews. Seine Erzählungen umfassen eine Zeitspanne von 1981 bis 2013.

### 3.1.1.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der

#### Haupterzählung

- 3 I: 我对爱听重金属音乐的人群还有他们的人生有非常的有兴趣,所以我对你的经验,  
4 你的人生还有对你为什么开始听重金属  
5 为什么现在是这样的人  
6 所以我要明白你是什么时候开始接触重金属音乐的  
7 你可以告诉我, 随便。  
8 B: 对。  
9 其实我现在做一个XX学校  
10 这个学校叫XX学校。  
11 啊, (räuspernd)  
12 那么这个学校主要是教摇滚乐, 布鲁斯音乐和爵士乐。  
13 我们是 93 年成立的, 93 年, 啊。  
(Segment 1/ 3–13)

I: Ich interessiere mich für HM-Fans und deren Leben, daher interessiere ich mich für deine Erfahrungen und dein Leben. Warum hast du angefangen HM zu hören, warum bist du heute so wie du bist? Ich möchte verstehen wann du mit HM in Berührung gekommen bist und hoffe du kannst mir das erzählen. Frei.

B: Ja. Eigentlich leite ich jetzt eine Musikschule. Diese Schule heißt XX-Musikschule. Der Schwerpunkt dieser Schule liegt in der Rock-, Blues- und Jazzmusik. Ich habe sie 93 gegründet. 93.

Der B. reagiert auf den Stimulus mit einer Beschreibung über sein derzeitiges Berufsleben. Der Themenwechsel stellt ein explizites Deutungsmuster zur Erklärung was heute sein Beruf ist, dar. Er leitet dies mit dem Begriff „eigentlich“ ein. Er grenzt die Erzählung vom Stimulus ab und zieht damit eine zeitliche Grenze - 1993 (Z. 11). 1993 bezieht sich auf das Gründungsjahr der Schule und stellt eine wichtige Sinndimension in seinem Gesamtbiografie dar.

Er inszeniert in diesem Segment eine Außensicht über sein „Unternehmen“. Gleichzeitig hat diese Sinnstruktur eine argumentative Funktion, die zum Beginn des Interviews noch nicht erkennbar ist. Dieses Segment ist eine einleitende Hintergrunderzählung zu seinem ganzen Leben. Zuerst erscheint dieses Segment als eine Verfehlung des Stimulus, aber nach einer detaillierten Analyse des gesamten Interviews stellt sich heraus, dass es eine kurze Einleitung und zugleich eine Zusammenfassung von seinem Leben ist. Er erklärt, dass er „jetzt“ eine Musikschule leitet und erwähnt auch die Daten dieser Schule. Diese einleitende Zusammenfassung verhilft dem Zuhörer zu mehr Transparenz bezüglich seiner Persönlichkeit und er drückt damit aus, dass er durch seine Position als Interviewpartner geeignet ist.

In diesem Segment macht er keine persönlichen Angaben, wie sein Geburtsdatum, Angaben über seine Herkunft oder seine familiäre Situation.

14 B: 那么, 其实, 啊,  
15 (räuspernd)  
16 我最早接触, 摇滚乐是在1981年,  
17 那时候我爸爸去澳大利亚, 去有一个L.T.大学还有一个 M. 大学。  
18 在那人他是学心理学学的,  
19 然后他作为访问学者去澳大利亚。  
20 然后等到81年他回来的时候他们门在澳大利亚, 哪个, 大学的教授同事 (。)  
21 给他 copy ((englisches Wort)) 了, 两盘, 哪个 cassette ((englisches Wort)),  
22 (-)cassette ((englisches Wort)) 里 (-) 有很多摇滚乐, 啊,  
23 但是有,我记得有 Beatles, Rolling Stone,  
24 还有, 啊, 应该那时候还有, 啊, (。。)  
25 很多/啊, 啊,  
26 Rod Stewart,啊  
27 还有  
28 还我记得 Led Zeppelin。  
29 所以/那当时我听/我第一次听到这些歌曲的时候, 我就被这些歌曲感动了, 啊,  
30 然后就觉得这些歌曲真的 (。) 很/很神奇, 很有意思。  
(Segment 2/ 14-30)

B: So, eigentlich  
(räuspernd)  
bin ich 1981 zum ersten Mal mit der Rockmusik in Berührung gekommen.  
Damals ging mein Vater nach Australien, auf die L.T. und die M. Universität.  
Er hat Psychologie studiert,  
danach besuchte er als Austauschforscher Australien.  
Dann, als er 81 aus Australien zurückkehrte,  
er war in Australien als Professor tätig,  
kopierte ihm seine Kollegen zwei Kassetten,  
auf diesen Kassetten war sehr viel Rockmusik darauf,  
ich erinnere mich an die Beatles, Rolling Stones.  
Es waren sicher noch mehr, es war sicher noch, ah,  
Rod Stewart,  
ich erinnere mich noch an Led Zeppelin.  
Als ich damals diese Lieder hörte,  
haben sie mich plötzlich berührt,  
danach dachte ich, diese Lieder sind echt unglaublich, sehr interessant.

In diesem Segment geht der IP 5 auf die Eingangsfrage ein und erzählt ohne Umschweife von seinem ersten Kontakt zur Rockmusik. Nachdem er sich als wichtige Persönlichkeit im chinesischen Musikrahmen positioniert hat, leitet er den thematischen Wechsel von seinem Beruf zum ersten Kontakt zur Rockmusik mit „eigentlich“ ein (Z. 14). Der Partikel „eigentlich“ leitet die Erzählung zum Stimulus ein und erzählt danach von seinem ersten Kontakt mit HM. Im Folgenden gibt er die ersten persönlichen Informationen bekannt. Er erzählt von seinem Vater und dessen Auslandsjahr 1981 in Australien (Z. 17-18). Der Vater bildet die Brücke zwischen dem B.en und der westlichen Welt.

Im letzten Satz (Z. 27) re-inszeniert der Befragte die Erzählung in der Innensicht. Die Gesamtgestalt des Segments schließt er mit einer evaluierten Abschlussbemerkung über die Musik ab (Z. 28). Damit drückt er seine Freude über das Ende der kulturellen Wüste nach der Kulturrevolution aus. Seine Erinnerung an seinen ersten Kontakt mit der HM-Musik rekonstruiert er blitzartig. *The Beatles*<sup>38</sup> nennt er, weil sie zu den Begründern der Rockmusik zählen. Die *Rolling Stones*<sup>39</sup> und *Rod Stewart*<sup>40</sup> waren damals mit ihren Alben aktuell, weswegen der B. einige Songs von diesen beiden Bands auf seiner Kassette hatte. Außerdem spielte *Rod Stewart* 1981 ein Konzert in der Nippon Budokan-Arena in Japan. Die Kollegen des Vaters haben ihm zum Abschied eine Kompilation mit den wichtigsten und aktuellsten Rocksongs zusammengestellt (Z. 23-26). In der Retrospektive wird die Bedeutung des Erhaltens der Kassetten noch stärker. Das Wissen, dass er der erste Chinese war, der Rockmusik hörte und dass er diese von seinem Vater mit 14 Jahren erhielt, macht ihn stolz. Erst nachdem er sagte, dass sein Vater in Australien war und die Universitäten nannte, fügte er hinzu, dass sein Vater Psychologe ist.

- 31 B: 因为那时候, 81年的时候中国刚刚改革开放  
 32 所以还没有, mh,  
 33 西方的这种摇滚还没有进来。  
 34 所以我可能算是最早听的这些, 东西的, 之一吧, 中国人就/就/特别好!  
 35 因为当时我们只听得是, 中国一些的歌曲啊, 民族歌曲啊, 还有一些香港的, 台湾的,  
 36 校园歌曲, 流行歌曲还有俄罗斯的歌曲 啊革命歌曲啊,  
 37 (Luft zwischen den Zähnen einziehend)  
 38 但当我听到摇滚乐就很特别的被震撼, 非常 exciting ((englisches Wort)).  
 (Segment 3/31-38)
- B: Weil damals 81 war gerade die Reform und Öffnung in China  
 Daher hatten wir damals noch keine westliche Rockmusik  
 Noch nicht hereingekommen.  
 Daher ist es sehr gut möglich, dass ich letzten Endes einer der ersten Chinesen war, der diese Sachen hörte, das ist einfach spitze!  
 Weil, damals hörten wir nur diese chinesischen Lieder, Folklore, auch einige Lieder aus Hongkong, Taiwan und die Campuslieder, Popmusik, und auch russische und Revolutionslieder.  
 (Luft zwischen den Zähnen einziehend)

<sup>38</sup> *The Beatles* wurden 1957 gegründet und spielten in ihren ersten Konzert Rock'n'Roll, bevor sie durch eine Amerika-Tournee den Erfolg mit Popmusik bemerkten und sich umorientierten (Beatles - Oxford Reference, online).

<sup>39</sup> *Rolling Stones* (orig. Rollin' Stones) wurden in den 1960er-Jahren in England von Mick Jagger, Keith Richards und Bill Jones und Ian Stewart gegründet. (Rolling Stones - Oxford Reference, online).

<sup>40</sup> *Rod Stewart* ist ein britischer Rockmusiker, der in den 1970er-Jahren seine größten Erfolge weltweit verzeichnete. 1980 veröffentlichte er *Foolish Behaviour* (Riva/Warners) und 1981 *Tonight I'm Yours* auch über Riva/Warner (Stewart Rod - Oxford Reference, online). Er spielte 1979 während der *Blondes Have More Fun* Tour einige Konzerte in Australien (Rod Stewart Australia. Setlist.fm, online).

aber als ich die Rockmusik hörte hat sie mich erschreckt, sehr “exciting” ((englisches Wort)).

In diesem Segment re-inszeniert der B. seine damalige Innensicht mit einer historischen Argumentation (Z. 31-33). Er wendet eine retrospektive Erzählung an, indem er sein heutiges Wissen miteinfließen lässt.

Die Begründung, dass China sich „damals“ dem Ausland gegenüber öffnete, verwendet er als Motiv für seine Selbstpositionierung als erster Chinese, der HM hörte. Das Geschichtsmuster der Reform- und Öffnungspolitik von 1978 gebraucht er, um einen historischen Abschnitt in der modernen Geschichte Chinas nicht erläutern zu müssen und setzt das Wissen um den Begriff „Reform und Öffnung“ als bekannt voraus (Z. 29).

Der B. gibt als Quelle seiner Emotionen und besonders für sein Interesse an dieser Musik die historischen Probleme Chinas an. Wie schon oben erwähnt, hatten Chinesen aufgrund der langen Isolation Chinas nur wenige Möglichkeiten an westliche Musik heranzukommen. Seiner Einschätzung nach wurde diese Musik damals „noch nicht importiert“ (Z. 33). Daher positioniert er sich als der erste Chinese, der westliche HM-Musik hörte (Z. 34). Der Erzähler thematisiert damit eine neue Periode für China, die sich von der vorhergegangenen Periode aufgrund des Vorhandenseins der Rockmusik abgrenzt. „Daher hatten wir damals noch keine westliche Rockmusik...“ (Z. 34-35), enthält zwei wichtige historische Fakten: Zum einem drückt er damit aus, dass westliche Musik bis 1981 nicht nach China kam. Zum anderen waren diese Waren noch nicht im Land. Dies könnte bedeuten, dass sie entweder importiert wurden, aber an den Zollstationen eingezogen wurden. Aber er könnte sich hier auch auf die Personen beziehen, die sie ins Land bringen sollten. Womit er sich mit der Aussage „noch nicht“ auf den Import von Kassetten bezieht. Er impliziert damit die subversiven Wege der Verbreitung von ausländischen Waren in China - z.B. Kassetten wurden von Geschäftsmännern an Partnerfirmen verschenkt oder Touristen brachten westliche Kulturgüter nach China und verschenkten oder vergaßen diese dort. Es geht ihm in dieser Aussage darum, was importiert und auf dem chinesischen Markt verkauft wurde. Das bedeutet, dass es bis 1981 keine westliche Rockmusik in China zu kaufen gab. Doch dies impliziert nicht den Einführungsweg über Geschäftsleute, Familienmitglieder oder Überseechinesen.

Die späte Öffnung Chinas sieht er als Ursache dafür, dass „wir“ (zusammenfassend für

alle Chinesen) davor auf traditionelle chinesische, russische oder „Rote“ Musik angewiesen waren. Die nonverbale Kommunikation des lautvollen Einatmens sowie die darauffolgende Bemerkung über die Begeisterung von der neuen Musik belegt seine Freude über die musikalische Abwechslung („... hat mich erschreckt, sehr ‚exciting‘“) (Z. 35).

39 B: 然后我就给/我拿我的磁带给我的同学 copy ((englisches Wort)).  
40 所/我给很多人都在 copy ((englisches Wort)),  
41 ((lächelnd))  
42 但是因为你那个磁带要是老 copy 的话, 那个 master, cassette ((englische Wörter))  
43 会坏掉,  
44 所以我就先做/我就先拿这个 master ((englisches Wort))/  
45 先做一个 master ((englisches Wort)),  
46 然后用这个 master ((englisches Wort)) 去给学生, 给同学 copy ((englisches Wort)),  
47 等到这个 master ((englisches Wort)) 坏了我再拿, the mother ((englisches Wort)) 再 copy  
48 ((englisches Wort)) 一个 son ((englisches Wort)),  
49 然后用的 son 再给大家 copy, grandson ((englische Wörter)) 这种感觉。  
50 所以当时, 就是我觉得这是一种传播,  
51 就是一种 share, share with good music ((englische Wörter)).  
52 所以我就觉得—  
53 后来我做学校其实也是一种传播和 share ((englisches Wort)).  
54 我希望就是让学生, 来了解好的摇滚乐.  
(Segment 4/39-54)

B: Danach gab/habe ich meine Kassette meinen Mitschülern zum Kopieren gegeben  
Ich habe sie sehr vielen [Leuten] zum Kopieren gegeben  
((lächelnd))  
aber ich wusste, wenn diese Kassette alt wird, dann kann diese “master cassette”  
((englisches Wort)) kaputt werden,  
daher habe ich zuerst diesen „master“ ((englisches Wort)) genommen, und zuerst einen  
„master“ ((englisches Wort)) produziert  
danach nahm ich diese „master“ ((englisches Wort)) und gab ihn meinen Schulkollegen zum  
Kopieren,  
als dieser „master“ ((englisches Wort)) kaputt wurde, habe ich von der „mother“ ((englisches  
Wort)) noch einen „son“ ((englisches Wort))-Kopie gemacht,  
dann nahm ich den „son“ ((englisches Wort)) und gab ihn wieder an die anderen zum Erstellen  
eines „grandson“ ((englisches Wort)) her, auf diese Weise erfolgte das.  
Daher fand ich damals dass es eine Art der Verbreitung war, eben eine Art „share, share with  
good music“ ((englische Wörter)), daher dachte ich -, danach betrieb ich eine Schule, das war  
auch eine Art der Verbreitung und „share“ ((englisches Wort)). Ich hoffe, ich möchte nur, dass  
die Studenten die Rockmusik verstehen.

Seine Erzählung über sein System zur Verbreitung der HM-Musik elaboriert eine Hintergrunderzählung zur Gründung der Schule (Z. 39-49). In dieser Nebenerzähllinie setzt er als Technik einen Doppelkassettenrekorder voraus, der ca. 1982 in China eingeführt wurde. Damit konnte er immer eine Reservekassette selbst produzieren, im Fall eines Schadens oder Verlustes der Originalkassette (Z. 39-47). Hinter dem Subsegment „System“ steckt eine weitere Hintergrunderzählung zu seiner einmaligen Position als erster Rockrezipient in China, zumindest innerhalb seines Freundeskreises. Das ständige Kopieren und Erstellen eines „masters“ oder einer „mother“-Kassette ist ein Beleg dafür, dass es außer dieser Kassette in seinem Freundes- und Bekanntenkreis keine ähnliche Musik gab. Außerdem deutet die Reproduktionslinie von einer „Mutter“- bis zur „Enkelsohn“-Kassette (Z. 43-44) darauf hin, dass es über einen längeren Zeitraum hinweg keine anderen Kassetten gab. Alleine in diesem Segment hat er zwei Kopien von seiner Kassette angefertigt. Die Weitergabe an Freunde zeigt seine Solidarität, indem er andere an seiner neuen Errungenschaft teilhaben lässt. Er nimmt sich im Interview mit seinem persönlichen Empfinden und seiner Leidenschaft zur Musik zurück und stellt stattdessen die Verbreitung der Musik in den Vordergrund. Er beschreibt sich als ein Mensch, der gerne teilt und andere Menschen an seiner Leidenschaft teilhaben lässt. Er präsentiert sich als Fan und als Experte durch Teilnahme am Aufkommen der HM-Musik in China seit 1981 (Z. 48-50).

Mit dem Erstellen mehrerer Kassetten wollte er verhindern, dass seine Originalkassette vorschnell kaputt wurde. So konnte er auch an der Verbreitung der Musik durch die Zerstörung des Tonträgers nicht gehindert werden. Hier setzt wieder die assoziative Kraft seiner Erzählung ein. Die Verbreitung der Musikkassette lässt ihn wieder auf seine Haupterzähllinie zurückkommen auf die Schule. Er startet das Subsegment mit „danach dachte ich“ (Z. 47) und bricht die Innensicht in der Erzählzeit wieder ab. Im erneuten Versuch wechselt er die Erzählzeit und erklärt, dass er eine Schule betreibt und bringt bereits bekanntes Material in seine Erzählung ein. In diesem Subsegment geht es ihm nicht um den Grund für die Existenz der Schule: „... das war auch eine Art der Verbreitung und ‚share ...‘“ (Z. 49). Rückblickend auf die Situation damals sagt er heute, dass die Schule zur Verbreitung der Musik diene. Damit rekonstruiert er zwei Verbreitungswege. Die anderen Wege erläutert er erst im Nachfrageteil.

55 B: 后来我是90年大学毕业以后, 啊,  
56 到93年我做 XX学校的校长,啊啊, principal 或者叫 head。  
57 然后, 啊, 在那个时候我们就开始/  
58 我们就开始给学生翻译国外的教材  
59 mhm,  
60 包括 heavy metal 的教材, guitar, lead guitar, rhythm guitar, 还有 Blues 的教材,  
61 包括吉他贝斯鼓都有,  
62 然后,各种风格,  
63 但其中肯定有 heavy metal,  
64 啊,  
(Segment 5/55-64)

B: Danach, nachdem ich 90 graduierte, ah,  
ab 1993 war ich der Direktor der XX Schule, ah, ah, principal, oder auch head genannt.  
Dann, ah, damals haben wir auch angefangen/  
wir haben angefangen den Studenten Übersetzungen von ausländischen Unterrichtsmaterialien  
zu geben,  
mhm,  
einschließlich Lehrmaterialien zu Heavy Metal, Gitarre, Leadgitarre, Rhythmusgitarre und  
Blues,  
einschließlich Gitarre, Bassgitarre, Schlagzeug,  
dann, jeden Stil,  
aber darunter war bestimmt Heavy Metal,  
ah,

Der B. leitet in seiner Haupterzählung einen thematischen Wechsel ein, der durch die Assoziation „Schule“ und „Beruf“ miteinander verbunden ist. Die Überleitung zwischen den Narrationen erfolgt über die Verbreitung der Rockmusik. Als er 14 war, gab er seine überspielten Kassetten in der Schule weiter. Die Verbindung zwischen Schule und seinem Beruf stellt er implizit am Ende des letzten Segmentes her (Segment 4/54-55).

Er lässt die Erzählung über die Zeit während seiner Pubertät aus. Obwohl er ein sehr lockerer, eloquenter und humorvoller Typ ist, hält er Anekdoten über seine Jugendzeit zurück. Aus chronologischer Sicht wäre diese Stelle passend für Geschichten über seine erste Band, Konzerterfahrungen, Lieblingsbands oder Erzählungen aus seiner Jugend. Die hier entstandene Zeitlücke füllt er nicht aus und geht stattdessen auf die Verbreitung und die Vermittlung der Rockmusik wieder ein. Dabei setzt die topisch-assoziative Assemblage wieder ein und leitet zu seinem beruflichen Werdegang über. Die nächste Auslassung in seiner Erzählung ist zwischen 1990 und 1993. 1990 hat er sein Studium abgeschlossen und 1993 wurde er der Direktor der Schule (Z. 51-52), die Zeit dazwischen betrifft seine persönlichen Erfahrungen, die er aufgrund seines Lebens in der Öffentlichkeit nicht erwähnen möchte.

65 B: (5) 那么, 我们再回过头来说重金属音乐。  
 66 其实重金属音乐在国内的发展我觉得是从90年代初开始有重金属音乐, 尤其是在那个打  
 67 口CD, 打口磁带开始进入中国以后, 那么越来越多的年轻人开始接触重金属音乐, 所  
 68 以我觉得尤其是最早应该是在北京开始有重金属音乐  
 69 B: 那么最早作重金属音乐的乐队可能当时有唐朝乐队  
 70 I: 真的?  
 71 B: Tang Dynasty,知道这个乐队吗?  
 72 I: 我知道  
 73 B: 他应该是中国应该最早的也是最早最著名的重金属乐队。  
 74 啊, 那么 (。)  
 (Segment 6/65-74)

B: (5) So, kehren wir wieder zur HM-Musik zurück.  
 Tatsächlich entwickelte sich die HM-Musik in China, ich glaube, seit Anfang der 1990er-Jahre  
 gibt es HM-Bands, besonders nachdem *Dakou*-CDs und *Dakou*-Kassetten nach China  
 gekommen sind, kamen immer mehr Jugendliche mit HM-Musik in Berührung. Ich glaube,  
 zuerst hat es in Beijing HM-Musik gegeben.  
 B: Die erste Band die HM gespielt hat, war damals wahrscheinlich *Tang Dynasty*.  
 I: Wirklich?  
 B: *Tang Dynasty*, kennst du diese Band?  
 I: Ja.  
 B: Sie sind Chinas, sie sind die erste berühmte HM-Band.  
 Ah, so (.)

In der ersten Narration dieses Segmentes erzählt er von der HM-Musik in China. Nach einer kurzen Pause beginnt er mit dem metanarrativen Kommentar „... kehren wir nun wieder zur HM-Musik zurück“ (Z. 63) die Erzählung über HM.

In diesem Segment stellen die Subsegmente der materiellen Kultur und der Verbreitung der Musik eine wichtige Bezugnahme zur Rekonstruktion des Prozesses der HM-Musik her. Im Vergleich zur Haupterzähllinie „Schule“ ist dieses Segment kürzer gehalten und hat daher in seiner Erzählung nicht die gleiche Gewichtung. In seiner Außenansicht datiert er das Aufkommen der ersten HM-Musik mit Anfang der 1990er-Jahre. Er stellt die Entwicklung der HM-Musik mit den *Dakou*-CDs und Kassetten in Zusammenhang. Sie dienen ihm als zeitliche Orientierungspunkte (Z. 64-65). Das zunehmende Interesse der Jugendlichen an dieser Musik argumentiert er mit der Verfügbarkeit der *Dakou*-Kassetten und CDs (Z. 65). Diese übten einen großen Einfluss auf die Aufnahme und Akzeptanz der HM-Musik in China aus. Die Möglichkeit, dass es vor den 1990er-Jahren bereits HM in China gab, schließt er damit nur im Bezug auf die Massenverbreitung dieser Musik aus (Z. 65). Er hätte sich hier auch auf den Sachverhalt des Austausches mit dem Ausland durch ausländische Studenten beziehen können. Implizit würde er dann sagen, dass er in Kontakt mit Ausländern stand, was er demnach nicht tat.

In seiner Darstellung war Beijing die erste Stadt, in der HM Fuß fasste und sich ausbreitete (Z. 66). Würde er eine andere Stadt nennen, dann hätte er sich selbst in seiner Behauptung der erste Chinese zu sein, der HM hörte, widersprochen (Segment 3/34). Aus dieser Erzählung geht hervor, dass 1990 in großem Ausmaß materielle Kulturgüter aus dem Westen unter Jugendlichen verbreitet wurden. Ausschlaggebend für den Durchbruch der HM-Musik in China war die Band *Tang Dynasty* (Z. 71). Die Beschreibung, dass sie berühmt wurde, impliziert, dass ihre Musik von einer breiteren Masse gehört wurde. Das setzt voraus, dass Kanäle für die Verbreitung der Musik existierten und auch von den Menschen angenommen wurden.

### 3.1.1.3. Strukturelle inhaltliche Analyse aus dem Nachfrageteil:

- 297 B: 但是,因为我是 67 年出生, 所以其实我到了 (。)
- 298 76 年毛泽东毛主席死掉以后, 那么逐渐的广播里都开始有 (。) 古典音乐 然后, 还有
- 299 中国的古典的那个著名指挥家他叫 XX, 他开始在中学 (--), 在的中学是人大附中, 人
- 300 民大学附属中学, 他会来人大附中来讲古典音乐, mh,
- 301 I: aha.
- 302 B: 来让你们听, 然后来做讲座 lecture, 然后听古典音乐, 然后讲古典音乐。然后那是
- 303 从 (。) 80 年开始, 我上中学的时候开始有古典音乐开始教育。就这样, 但是之前听的
- 304 古典音乐是 / 比较少, 但是有时候广播 radio 里的会放一些古典音乐, 但是很少, 他放
- 305 那些俄罗斯的古典音乐。  
(Segment N6/297-305)
- B: Aber, weil ich 1967 geboren wurde, so, da war ich schon auf der Welt (.)  
Nachdem 1976 der Vorsitzende Mao verstorben ist, also, dann fingen [sie] an allmählich im  
Radio (.) klassische Musik/dann/außerdem gab es auch die klassische chinesische Musik vom  
Dirigenten XX, er begann in der Unterstufe (--), in der Unterstufe, die an der Renmin  
Universität angeschlossen war/ er kam zurück, um klassische Musik zu unterrichten, mh,  
I: ah.  
B: Er spielte ihnen diese Musik vor, danach hielt er Vorlesungen, und dann hörten sie  
klassische Musik, dann erklärte er die klassische Musik. Danach/das begann (.) in den 1980er-  
Jahren, als ich in die Unterstufe ging begann meine klassische Musikerziehung. Es ist so,  
trotzdem hörte man davor wenig klassische Musik, aber manchmal spielten sie im Radio  
klassische Musik, aber sehr wenig, sie spielten diese russische Musik.

Erst im immanenten Nachfrageteil spricht er über soziodemografische Themen, wie sein Geburtsjahr. Die Frage der Interviewerin richtet sich auf die Kohärenz zwischen *Dakou*-Kassetten und der besagten Kassette seines Vaters. Er beginnt mit seinem Geburtsjahr etwas zu argumentieren, das er aber wieder abbricht (Segment N5/A. 297). Anstatt von seinem genauen Geburtsdatum und Geburtsort, von seiner Familie, von seiner Kindheit, von der Geburt weiterer Geschwister zu erzählen, erwähnt er den Tod Mao Zedongs (N6/298). Damit drückt er aus, dass er den letzten Teil der maoistischen Phase noch miterlebt hat und sein Tod ein einschneidendes Ereignis in seiner Biografie und in der musikalischen Entwicklung des Landes war (Z. 298-99). In dieser Sinndimension erklärt er die musikalische Rückständigkeit Chinas am Beispiel der klassischen Musik, die von einem Dirigenten - der im Ausland war - an seiner Unterstufe gelehrt wurde (Z. 299-300).

Mit der Angabe seines Geburtsjahres impliziert er, dass die ZuhörerIn über die Ereignisse in dieser Phase zwischen seiner Geburt und dem Tod Mao Zedongs 1976 informiert ist. Seine Haltung entspricht einer kulturellen Amnesie, indem er versucht die Katastrophe - der Kulturrevolution - nach seinem Überleben zu vergessen (Weigelin-Schwiedrzik 2003: 57). Die Einleitung „da ich schon auf der Welt war“ (Z. 70) stellt mehrere Zusammenhänge her: Er suggeriert damit, dass er zur Zeit der Kulturrevolution schon geboren war und dass er sich an die Ereignisse dieser Zeit erinnern kann. Da er diese Katastrophe überlebt hat, ist das Trauma für ihn beendet, weswegen er nicht mehr daran denken will (Weigelin-Schwiedrzik 2003: 58). Ein Einlassen auf eine Erzählung über seine Kindheit würde ein Erinnern - in Sinne eines Aufrufens des Traumas - bedeuten, wodurch die kognitiven Figuren des Erzählens aktiviert werden. Dazu hat er zwei Erzählvarianten: entweder eine auf Fakten bezogene Beschreibung oder eine Erzählung von seiner Kindheit aus der Innensicht. Er hat weder das eine noch das andere gemacht. Er unterbricht seine Erzählung. Damit zeigt sich wieder die kulturelle Amnesie. Die Schließung dieser Lücke hätte auch eine Bezugnahme auf die damalige politische Situation erfordert.

Er schafft mit der Erwähnung von Mao Zedongs Tod explizit die Unterbrechung der vorigen Erzählung und einen Übergang zu einem „offeneren“ China durch klassischen Musikunterricht an seiner Unterstufe (Z. 298-99). Der Verweis auf den Dirigenten XX dient hierbei als Repräsentationsfaktor (Z. 298-99). Die Tatsache, dass damals ein sehr

berühmter Dirigent klassische Musik an seiner Schule unterrichtete, drückt seinen Stolz über diese Entwicklung und die neuen Fortschritte aus. Die Beschreibung des klassischen Musikunterrichts verwendet er, um zu erläutern, dass er bereits in der Unterstufe Musik genoss. Er impliziert gewisse Privilegien mit der klassischen Musik (Z. 86-87). Zum einen ist diese Erzählung so formuliert, dass seine Schule eine Ausnahme gewesen ist, und nur dort klassischer Musikunterricht durch einen berühmten Dirigenten angeboten wurde. Zum anderen deutet er damit an, dass eine noch immer sozial bessergestellte Schicht bzw. Menschen mit bestimmten Beziehungen klassische Musik zu hören bekamen. Denn der Rest der Bevölkerung hatte sich darauf verlassen, dass diese Musik im Radio gespielt wurde, was selten geschah (Z. 304). Damit bekräftigt er, dass in den frühen 1980er-Jahren die Berührung mit westlicher Musik nur durch den Kontakt in der Schule oder durch das Radio möglich war.

- 219 I: 不是? 他听的什么音乐?  
220 B: 他听的, 他反正他也喜欢磁带里的东西 LP 的东西, 当时对他来说也是新鲜的接  
221 触。因为他是在中国学习生活, 他在81年出国之前他也没有接触过摇滚乐。  
222 I: 所以他以前听什么音乐, 没有听音乐?  
223 B: 他当然听音乐, 他还唱歌。他听的是苏联音乐。  
224 I: OK  
(Segment N 5/219-224)
- I: Nicht? Welche Musik hörte er?  
B: Er hörte, was auch immer. Er mochte auch die Sachen auf der Kasette, aber er ist damals auch zum ersten Mal damit in Berührung gekommen. Da er sein ganzes Leben und seine Studienzeit in China verbracht hat, kam er vor 1981 nicht mit der Rockmusik in Berührung.  
I: Was hörte er vorher, hörte er Musik?  
B: Natürlich hörte er Musik, er sang auch. Er hörte sowjetische Musik.  
I: Ok.

Da es nicht ersichtlich ist, ob die egozentrische Haltung der Kollegen oder die Isolation Chinas das Motiv für die Übergabe der Kasette war, versucht die Interviewerin dies mit der Frage nach dem Musikgeschmack des Vater zu hinterfragen. Diese Frage führt den Befragten in eine weitere Detaillierung seiner Erzählung. Aus diesem erschließt sich ein neuer historischer Kontext. Durch die neu gestarteten Programme der VR China zur Modernisierung des Landes - indem sie westliches Wissen nutzten - ging sein Vater für ein Jahr im Zuge eines Forschungsaustausches nach Australien. Der B. erzählt dies mit der Hintergrundinformation, dass es nach der Reform- und Öffnungspolitik die Möglichkeit gab, an ausländischen Instituten zu forschen. Am Ende dieses Rahmenschaltelements betont er, dass sein Vater kein

Rockmusikfan war (Segment N5/272) und dass diese Musik auch für ihn neu war. Die Tatsache, dass er seinen Sohn mit einer für ihn selbst unbekanntem Musik versorgte, zeigt, dass er nicht voreingenommen war, sondern Neuem gegenüber sehr aufgeschlossen. Die zusätzliche Information, dass sein Vater vor 1981 keine Chance hatte, ins Ausland zu gehen (Z. 80-81) nimmt Bezug auf die Politik von Deng Xiaoping (1978) das Land durch Wissenschaft und Technologie zu stärken. Zu diesem Zweck schickte die Regierung Studenten in Ausland (Yao 2004: 7).

Im nächsten Subsegment sagt er, dass sein Vater Musik hörte. Daher musste schon vor 1981 ein Radiogerät und/oder ein Plattenspieler im Haus gewesen sein (Segment N6/328). Dies bekräftigt er durch die Erzählung über ausländische Kurzwellensignale, die von der Regierung ständig unterbrochen wurden. Sein Vater hörte gerne den Sender *Voice of Amerika* oder andere Sender aus Taiwan, Japan und Hongkong (Segment N6/329).

#### **3.1.1.4. Analytische Abstraktion**

Nach der Interpretation der lebensgeschichtlichen Segmente aus dem Nachfrageteil können die Frage nach dem Zugang zur HM-Musik und die damit einhergehende Frage, ob dieser Musikstil eine Form des Protestes ist, beantwortet werden.

Das berufliche Leben des B.en überlagert sein Privatleben und stellt daher eine Fixierung in seiner Erzählung dar. Sein Beruf ist die Kontinuität in seiner Lebensgeschichte und hilft ihm, von Erzählungen über sein Privatleben abzulenken.

Mit seiner Selbstpositionierung als erster Chinese, der Rock- und HM-Musik aus dem Ausland hörte, differenziert er sich von allen anderen Interviewpartnern oder auch anderen Chinesen, die über die herkömmlichen Wege zu dieser Musik gekommen sind. Diese Positionierung verstärkt er mit seiner selbst zuerkannten Rolle als Verbreiter der Rock- und HM-Musik unter seinen Freunden und später in ganz China. Die Rolle des aktiven Rezipienten wird im Laufe der Erzählung durch seinen Beruf repetitiv in den Hintergrund gedrängt.

Der B. steht in einem sehr engen Eltern-Kind-Verhältnis. Zu seinem Vater hat er eine intergenerationale Verbindung, indem dieser B. mit HM-Kassetten beschenkt. Zur Mutter zeigt sich eine Nähe durch die Förderung der Musik und durch den beruflichen Einfluss. Genauso wie seine Eltern steigt der B. in den Bildungsbereich ein. Daraus

entwickelt sich seine Selbstpositionierung als Intellektueller, der klassische Musik kurz nach der Öffnung Chinas bereits in der Schule und teilweise zuhause hörte.

Anhand dieses Materials ist zu erkennen, dass der Kulturtransfer in China anders als im Westen passiert. Eltern führen ihre Kinder an die Rock- und HM-Musik heran. Die Eltern des B.en sind im Gegensatz zu westlichen Eltern wenig voreingenommen und nehmen die westliche Rockmusik als etwas Neues wahr. Für sie ist die neue Musik eine Bereicherung nach der Kulturrevolution. Im Kontrast zu westlichen Eltern sehen sie darin keine Gefahr für ihre Kinder. Der Vater des B.en ist wegen der langen kulturellen Wüste dem Ausland gegenüber sehr aufgeschlossen. Daher ist er auch bereit für eine befristete Zeit im Ausland zu arbeiten.

Der B. erstellt Deutungsmuster zu den *Dakou*-Kassetten, zu seiner Schule und zum Trauma der Kulturrevolution. Zu den *Dakou*-Kassetten nimmt er in seiner späteren Entwicklung Bezug, aber sie üben keinen Einfluss auf seinen ersten Kontakt zum HM aus.

### **3.1.2. Der Intellektuelle (IP 19)**

Der Intellektuelle (I.) kam - wie der erste Fall dieser Fallstruktur - über Familienangehörige mit HM in Verbindung. Im Gegensatz zu diesen Fällen überspringt er eine Generation und wird er durch seinen Großvater in die HM-Musik eingeführt. Sein Großvater war - im Gegensatz zum Vater des B.en - nie im Ausland, aber der Großvater ist in der vom Westen geprägten Stadt Shanghai aufgewachsen. Der I. wurde mit westlichen HM-Bands wie *Cinderella*, *Ozzy Osbourne* und *Tony Iommi* in HM eingeführt. Weitere einflussreiche Personen in der Kindheit des I.n waren sein Onkel und seine Tante. Sein Onkel studierte als einziger in der Familie Musik und war danach an der Zentralen Musikhochschule in Beijing beschäftigt. Er schenkte dem I.n im Alter von sechs Jahren ein Keyboard und gab ihm für eine kurze Zeit Unterricht. Seine Tante war Reiseleiterin. Sie bekam gelegentlich Musikkassetten von Touristen oder Kompilationen - die eigens für die Flugunterhaltung hergestellt wurden - von den Reiseagenturen und gab sie an den Intellektuellen weiter.

### 3.1.2.1. Formale Textanalyse

#### a) Persönliche Daten des Intellektuellen

Der Intellektuelle wurde 1973 in Beijing geboren. Er ist zum Zeitpunkt des Interviews 40 Jahre alt. Sein Vater ist in Shanghai aufgewachsen. Er studierte Physik an der Peking-Universität, wo er später als Physiker eine Anstellung bekam. Die Mutter kommt aus Henan. Sie studierte auch in Beijing und wurde später als Übersetzerin in einer regierungsnahen Firma angestellt. Die Großeltern des I.n väterlicherseits waren mit dem Vater zu Beginn seines Studiums von Shanghai nach Beijing gezogen. Sein Großvater war Experte im Gelddruck. Er war ein Fan von Big Bands und besuchte regelmäßig Jazzclubs in Shanghai. Der I. ist in Babaoshan (八宝山) im Südwesten von Beijing als Einzelkind aufgewachsen und lebte dort, bis er sein Informatikstudium abgebrochen hatte (ca. 1992/93). Danach ging er in den südlichen Teil Chinas, um dort als Unterhaltungsmusiker zu arbeiten. Der I. ist heute selbstständiger Musiker mit Wohnsitzen in China und Amerika.

#### a) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Als Ergänzung zum zentralen Fall des B.en wurden aus dem Interview des I.n Segmente aus der Haupterzählung und Sequenzen aus dem Nachfrageteil zur Analyse herangezogen. Der I. kam das erste Mal mit HM in Berührung, als sein Großvater zwischen 1986 und 1990 einen Schallplattenspieler mit drei Schallplatten kaufte. In Anbetracht dessen, dass es in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre bereits chinesische Rockmusik (besonders auch *Cui Jian*) gab, kaufte sein Großvater ausländische Musik, wie *Cinderella*<sup>41</sup>, *Michael Jackson* und *Whitney Houston*. Kurz darauf hörte der I. auch *Black Sabbath* und eine Schallplatte vom Gitarristen dieser Band, *Tony Iommi*, jedoch hörten sich beide für ihn sehr fremd an. Der Onkel des I.n versuchte ihn bereits davor für ausländische Musik zu begeistern und spielte ihm mit einem Kassettenrecorder die *Carpenters*<sup>42</sup> vor (2/26-28). Sein erstes Instrumentalspiel fand zwischen seinem sechsten und achten Lebensjahr statt. Sein Onkel kaufte ihm ein Keyboard und unterrichtete ihn (N2/15-18). Wenig später lernte er auch Violine zu spielen. Außer

---

<sup>41</sup> *Cinderella* fällt in die zweite Ära des Glam Rocks der 1980er-Jahre und stand bei dem Label Sony unter Vertrag (Klostermann 2007:166).

<sup>42</sup> *The Carpenters* sind ein Geschwisterpaar, dass in den 1970er-Jahren zu den erfolgreichsten Popmusikern zählte (Carpenters, online).

dem Unterricht mit seinem Onkel erzählt er von keinen anderen Musiziererfahrungen. Er hebt besonders hervor, dass er aus Freude und aus eigenem Interesse Musik hörte und spielte - ohne den Hintergedanken, eines Tages Berufsmusiker zu werden. Dieses Argument steht im Zusammenhang mit seiner Selbstpositionierung als einziger professioneller Musiker in der Familie.

In seiner Haupterzählung greift er zuerst auf das Deutungsmuster des „Intellektuellen“ (*Zhishifenzi* 知识分子) zurück, dem er seine Eltern zuordnet. Diese Information erachtet er als wichtig, weil er sich von dieser Zuordnung explizit abgewandt hat und stattdessen eine Karriere als Musiker startete. Er unterscheidet zwischen einer chinesischen und einer westlichen Auffassung von Intellektuellen. Im chinesischen Kontext beschreibt er „Intellektuelle“ als gut Ausgebildete, die für den Staat arbeiten müssen. Seiner Meinung nach ist das westliche Bild eines Intellektuellen mit Unabhängigkeit und Freigeist verbunden. Diese Unterscheidung bildet das Hauptargument für den Abbruch seines Studiums.

In seiner Stegreiferzählung bildet die Musik eine kontinuierliche Erzähllinie. Der I. erhebt dabei den Geltungsanspruch des „professionellen Musikers“, der seinen Lebensunterhalt nur als Musiker verdient. Seine Familie beschreibt er als musikfern und hebt sich mit seiner Positionierung von ihnen ab. Diese explizite Selbstpositionierung verweist auf seine Position als Einzelkind und wird dadurch noch verstärkt. Im Nachfrageteil schränkt er seine Selbstpositionierung durch die Information, dass es eine Affinität zur Musik bei seinem Großvater und bei seiner Mutter gab, ein. Wobei er seine Vormachtstellung als Musikstudent nicht an den Onkel abgibt, da dieser „nur“ ein Komponist war und nicht ein professioneller Musiker.

### 3.1.2.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der Haupterzählung

- 31 B: 就是我到, 我到大概高中的时候突然接触重金属, 那时候我听到摇滚乐, 我记得我听的  
32 的第一个乐队是 *Aerosmith*。  
33 I: 高中的时候?  
34 B: 啊高一吧, 大概是高一的时候, 受到很大的震动。后来我就听很多, 像 *Metallica*,  
35 很多 *Iron Maiden*, 很多重金属的音乐, 那时候 (.) *Guns N' Roses*。我想我们那个时候周  
36 围有很多人都是从这个, 开始听, 中国的摇滚乐, 就开始听到世界上的摇滚乐, 都是从  
37 /从基本上美国的开始。以美国的为主吧。  
(Segment 3/31-37)

B: Genau, in der Oberstufe kam ich plötzlich mit HM in Berührung, damals erfuhr ich von Rockmusik, ich kann mich daran erinnern, die erste Band, die ich hörte, war *Aerosmith*.

I: In der Oberstufe?

B: Ah, in der ersten Klasse der Oberstufe, ca. in der ersten Klasse, [diese Band] hatte eine enorme Wirkung auf mich. Danach hörte ich sehr viel *Metallica*, *Iron Maiden*, HM-Musik, (,) auch *Guns N' Roses* 'N *Roses*. Ich glaube, damals gab es in unserem Umfeld einige, die zuerst internationalen Rock hörten, bevor sie anfangen chinesischen Rock zu hören, und dieser [Rock] kam grundsätzlich aus Amerika, hauptsächlich aus Amerika.

Die erste Rezeption von HM-Musik legt er in dieser Erzählung auf sein erstes Jahr an der Oberstufe (ca. 15. Lebensjahr). Als er „HM“ ausgesprochen hat, korrigiert er sich, da ihm bewusst wurde, dass die erste Band - *Aerosmith*<sup>43</sup> - keine HM-Band war, sondern eine Rockband. Die Korrektur ist ein Deutungsmuster für die Unterschiede in der Genredifferenzierung zwischen West und Ost. Der I. kennt aus seinem Leben in Amerika die Differenzierung zwischen Rockmusik und HM. Er versucht daher seine Erzählung im Gespräch mit einer westlichen Forscherin dem westlichen Kontext anzupassen und korrigiert seine Aussage von dem zuerst angedeuteten chinesischen Konzept der *rock mythology* zur westlichen Begriffsbestimmung (3/31).

Von seiner vorher verwendeten Außensicht wechselt er zur Innensicht und beschreibt den ersten Kontakt mit der Band *Aerosmith* als Anfang einer „Kettenreaktion“ zu weiteren westlichen Bands (3/31-33). Er setzt sich mit Bands wie *Metallica*, *Iron Maiden*<sup>44</sup> und *Guns N' Roses* auseinander. Die Andeutung, dass viele in seiner Umgebung über den amerikanischen HM zur chinesischen Rockmusik gekommen sind, beinhaltet zwei Deutungsmuster. Erstens fasst er alle HM-Bands zwischen 1970 und 1980 als amerikanische HM-Bands zusammen und deterritorialisiert sie damit. In ihrem Ganzen - als amerikanischer HM - reterritorialisiert er sie als Antagonisten zum chinesischen Rock. Damit produziert er auch eine Amerika-China-Dichotomie, da chinesische Rezipienten das ursprüngliche Produkt des HM nur hörten, um später zum chinesischen Rock zu kommen (3/37). Die Betonung von Amerika ist auf seine Verbindungen zu den USA zurückzuführen. Zu Großbritannien – dem Heimatland der Band *Iron Maiden*, die er vorhin erwähnte – hat er keine explizite Verbindung und

---

<sup>43</sup> *Aerosmith* wurde 1970 vom Sänger Steven Tyler gegründet. Ihre Musik ist ein im Blues verwurzelter Hard Rock (*Aerosmith Biography*, online).

<sup>44</sup> *Iron Maiden* wurden 1975 in London gegründet (*Iron Maiden - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives*, online). Sie gehören neben *Def Leppard* zu den erfolgreichsten Bands des New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM), die ihre Musik auf den Prinzipien des HM aufbauten und um z.B. visuelle Elemente erweiterten (Weinstein 1991: 44).

daher deutet er den Westen als Amerika (3/33-34). In diesem Deutungsmuster entsteht auch ein Bezug zur Hybridisierungstheorie. Chinesische Musiker haben keinen eigenen Rock (HM) ohne fremden Einfluss geschaffen, sondern den westlichen Rock (HM) als Basis verwendet und in Kombination mit chinesischen Elementen einen chinesischen Rock bzw. einen HM in China geschaffen (3/36-37). Zweitens spricht der I. von mehreren Personen in seiner Umgebung, die diese Musik hörten. Demnach muss ihn jemand aus seiner Umgebung mit dieser Musik in Berührung gebracht haben (3/35). Damit suchte er nicht eigenständig nach HM, wie es im Vergleich dazu beim R. geschah.

Die Ergänzung, dass alle chinesischen HM-Rezipienten in seiner Umgebung über den internationalen Rock – besonders den amerikanischen – zum chinesischen Rock gekommen sind, wirft die Frage nach dem chinesischen Rock auf, die er bis dahin nicht erörtert hat (3/36).

- 38           啊听到之后/后来我就听了两年多的时间，由一次机会接触到了一个中国的乐队。但是  
39           他们现在没有名气/但是他们/当时也是刚刚开始，他们在排练/有一次就有一个机会  
40           看到他们排练，看到他们演奏，我就（。）突然很高兴，很惊喜，原来/这个东西可以  
41           这么弹出来，我就立刻想我也要做这个事儿，所以我就买了吉他，学吉他。那是在高三  
42           高考的时候。  
43           I: 哪个乐队？  
44           B: 原来叫粉雾，现在叫天堂乐队。原来叫粉雾，*Pink Fog*，那是他以前的名字。然后  
45           呢，我看到了唐朝的排练，看到了超载，高旗他们排练，那时候看了很多，包括崔健的  
46           排练我也看了。  
47           我就开始弹吉他，学吉他，要搞自己的乐队。  
48           那个时候我们基本听的乐队就是 *Metallica*，*Megadeath*，还有 *Guns N' Roses*，*Iron*  
49           *Maiden*，啊，（。。。）*Aerosmith* 等等。这一批/当时比较流行的这种，hard rock，  
50           metal 这种东西。差不多，那个时候大概 91 年，*AC/DC*，91年的时候，92年的时候。  
51           是这么开始的，很简单，其实过程，没有很复杂。  
52           但是当时这些资料很难找到/我们没有唱片，也没有乐谱，也没有教材，没有 lessons，  
53           然后也没有音乐的那个谱子你可以去弹的，所以那个时候大家，那个很珍贵，那些东  
54           西。我们老会骑自行车，因为那会儿骑自行车骑很远的路，骑一个多小时去 copy 这种  
55           磁带，去你有一个磁带，然后我就会录下来，然后再录下来。但是都见不到这个真/真  
56           正原版的磁带很难。  
57           没有人出国有机会那个时候，对，大概是这样。  
              (Segment 4/38-57)

Ah, nachdem ich das [amerikanischen HM] mehr als zwei Jahre gehört hatte, hatte ich die Chance eine chinesische Band kennenzulernen. Aber sie sind heute nicht mehr bekannt//aber damals haben sie auch gerade erst angefangen. Als sie probten, hatte ich einmal die Chance ihnen beim Proben zuzusehen und sah auch ein Konzert von ihnen. Ich (.) war auf einmal sehr glücklich und sehr positiv überrascht darüber, das man das so spielen kann? Ich dachte mir sofort, dass ich auch so etwas machen will. Daher kaufte ich mir gleich eine Gitarre und lernte Gitarre spielen. Das war in der dritten Klasse der Oberstufe, vor meiner Hochschulaufnahmeprüfung.

I: Welche Band war es?

B: Damals nannten sie sich *Pink Fog*<sup>45</sup>, heute heißen sie *Tiantang*/Ursprünglich nannten sie sich *Fen Wu -Pink Fog* - das war ihr früherer Name. Später sah ich *Tang Chao (Tang Dynasty)*, *Chao Zai*<sup>46</sup>, die Band von Gao Qi<sup>47</sup> bei der Probe; damals sah ich sehr viele, einschließlich auch *Cui Jian*.

Ich begann Gitarre zu lernen und ich wollte eine eigene Band gründen.

Im Wesentlichen hörten wir damals die Bands waren *Metallica*, *Megadeath*, *Guns N'Roses 'N Roses*, *Iron Maiden*, ah, (...) *Aerosmith* usw. Diese Musik war damals populär, sowie Hard Rock, Metal. Ungefähr so. Damals, ungefähr um 1991, war auch noch *AC/DC* 1991 oder 1992. So hat es angefangen, eigentlich ein sehr einfacher Prozess, der nicht sehr kompliziert war.

Aber damals war es schwer Materialien zu finden / wir hatten keine Schallplatten, keine Notenblätter, keine Unterrichtsmaterialien und auch keinen Unterricht, und es gab auch keine Partitur für diese Musik, damit du sie auch spielen kannst. Daher war es damals für alle so, dass diese Sachen sehr wertvoll waren. Wir Älteren konnten mit dem Rad fahren, denn wir mussten damals sehr weit fahren - mehr als eine Stunde um diese Kassetten zu kopieren. Wenn ich eine hatte, dann kopierte ich sie und noch einmal. Aber sie sahen dann alle gleich aus und wir konnten nur schwer unterscheiden, welche die Originalkassette war.

Niemand hatte damals die Möglichkeit ins Ausland zu gehen. Ja, so ist es ungefähr gewesen.

Im diesem Segment fügt er Informationen über seinen Zugang zum chinesischen HM hinzu. Nachdem er sich zwei Jahre lang mit dem ausländischen HM befasst hatte, werden ihm chinesische Bands aus diesem Genre vorgestellt. Er schildert seinen ersten Kontakt mit der chinesischen Band *Fen Wu (Pink Fog 粉雾 - heute Tiantang 天堂)*, die er während einer ihrer Proben kennenlernte und später auch ein Konzert von ihnen sah. In seinem Bericht thematisiert er weder die Person noch den Umstand, die ihn zur Bandprobe und zum Konzert geführt hat (4/38-45). In einer späteren Erzählung über seine eigene Band schildert er sein Verhältnis zu Gao Qi. Dabei erklärt er, dass Gao Qi eine wichtige Bezugsperson für ihn darstellte, die ihn zu diversen Konzerten mitnahm. Durch Gao Qi wird die Verbindung zwischen dem I.n und der Band *Pink Fog* hergestellt.

Der I. erhält durch *Pink Fog* einen zweiten „Einblick“ in die HM-Szene und erfährt dabei einen neuen emotionalen Zustand, der ihm vorher noch nicht bekannt war (4/40). Er stellt in dieser Innensicht ein Deutungsmuster der „emotionalen Stimulation durch HM“ her. Als er zum ersten Mal *Pink Fog* hört, löst ihre Musik in ihm ein Freudengefühl aus und versetzt ihn in Erstaunen (4/40). Die musikalischen Fertigkeiten der chinesischen Musiker faszinieren ihn so sehr, dass er sich eine Gitarre selbst kauft und das Instrument erlernt (4/39-40). Er datiert dieses Erlebnis auf das

---

<sup>45</sup> *Pink Fog* oder *Tiantang* wurde vom Sänger Lei Gang (雷刚) 1992 als Hard Rockband gegründet (Li 2006: 264-265).

<sup>46</sup> Der Frontman Gao Qi gründete 1991 die Band *Chao Zai* als eine HM bzw. Pop Rockband (Li 2006: 48-49).

<sup>47</sup> Gao Qi hat seine erste Band *Hu Xi* (呼吸) verlassen und gründete im September 1991 als Frontman und Gitarrist die Band *Chao Zai* (超载) (Li 2006: 48-49).

Ende der Oberstufe 1991, kurz bevor er seine Hochschulaufnahmeprüfung (高考) ablegt (4/41). Zeitgleich erreichte auch die Rockmusik ihren Zenit in China (Wang 1996: 266). In seiner Erzählung dethematisiert er, von wem er das Gitarrenspiel erlernt hat. Die genauen Informationen zum Kauf seiner Gitarre ergänzt er im Nachfrageteil. Daraus lässt sich schließen, dass er die Gitarre 1992 in einem Musikgeschäft in der Straße Liulichang<sup>48</sup> (琉璃厂) in Beijing gekauft hat. Das Auswahlkriterium beim Kauf seiner ersten Gitarre richtete sich nach dem Image eines typischen HM-Musikers, daher kaufte er sich eine E-Gitarre (N5/55-6). Dabei erwähnt er, dass er klassische Gitarre nicht erlernen wollte, weil HM-Musiker immer E-Gitarre spielen (N5/56). Er deutet damit an, dass klassische Gitarren mit anderen Stilen, wie *Tongsu*-, *Gangtai*-Musik oder auch Folkmusik assoziiert werden. Eine klassische Gitarre wäre demnach mit seiner Selbstpositionierung als HM-Musiker nicht konform gewesen. Nebenbei erwähnt er, dass diese E-Gitarre sehr billig („... 400 Yuan ...“) aber sehr schwer war (N5/55-77).

Die Proben der chinesischen Bands sind seine richtige Initiierung in die HM-Szene und gleichzeitig der Ersatz für Konzerte oder andere Szenentreffpunkte. Sein Vermittler und Mentor in dieser Szene war Gao Qi, der ihm Zutritt zu den Proberäumen verschafft hat. Die geografische Zuordnung der Proberäume bleibt hier in der Haupterzählung aus. Im Nachfrageteil stellt sich heraus, dass sein erster Konzertbesuch ein Auftritt von *Xiutie*<sup>49</sup> (锈铁) im Restaurant für Diplomaten (*Waijiao renyuan dajiulou* 外交人员大酒楼) war (N 18/269). Danach hatte er wenig finanzielle Möglichkeiten, um weitere Konzerte zu besuchen, und sah sich deshalb die Proben der Bands an. Gleichzeitig hatte er damit auch die Chance seine Spielfertigkeiten zu verbessern.

1991 ist ein wichtiger Wendepunkt in seiner Biografie. Er verwirklicht seinen Traum Musiker zu werden und beschäftigt sich intensiver mit dem westlichen HM, vor allem mit Bands wie *Metallica*, *Megadeath*, *Iron Maiden*, *Guns N'Roses* und *AC/DC*. Durch die Positionierung als HM-Musiker bricht er nach eineinhalb Jahren sein Informatikstudium ab. Diese beruflichen Änderungen in seinem Leben sind *counter-actions* gegen das System, mit dem er sich nicht kompatibel sieht. Er sieht sich weder als Informatiker noch als Microsoft-Mitarbeiter, wie es sich seine Eltern wünschten.

---

<sup>48</sup> *Liulichang* ist ein Freiluft Antiquitätenmarkt in Beijing (Wang 2005:161).

<sup>49</sup> Es konnten zu dieser Band keine Informationen gefunden werden.

Damit richtet er seine *counter-actions* gegen seine Eltern, von denen er sich nicht verstanden fühlt. In seiner Stegreiferzählung nehmen seine Eltern keinen besonderen Platz (wie der Großvater ein). Da sein Großvater auch leitend für die Stilauswahl des I.n war, handelt es sich implizit um ein Generationenproblem, in dem der I. gegen die Eltern rebelliert. Diesen Einschnitt in seinem Leben macht er auch nach außen hin ersichtlich, indem er sich die Haare wachsen lässt und 1992 seine erste eigene Band gründet. Diese benennt er nach seinem gewünschten Musikstil, „*Heavy Metal*“ (*Zhongjinshu yinyue* 重金属乐队) (6/60-67). In einem selbstironischen Ton erzählt er von seiner Diskussion mit Gao Qi über diesen Namen. Gao Qi versucht ihm verständlich zu machen, dass HM ein Musikstil ist und kein Bandname.<sup>50</sup> Der I. lässt sich nicht abschrecken und gründet trotzdem zusammen mit Wang Qiang die Band *Heavy Metal*. 1993 löst sich die Band wieder auf, und der I. gründete eine neue Band (6/63-67).

In seiner Erzählung über seine zweite Band gibt er Hintergrundinformationen zur Vernetzung chinesischer Musiker in Beijing (7/77-84). Infolge seiner Erzählung über die gemeinsame Band mit Wang Qiang stellt die Interviewerin die Frage, ob seine Universität - im Stadtbezirk Haidian (海淀) in Beijing - ein Treffpunkt für Wang Qiang und ihn bzw. andere HM-Musiker war. Der I. negiert diese Vermutung und unternimmt keine weitere örtliche Eingrenzung der Szene. Er erklärt, dass es damals nur eine kleine Gruppe von HM-Musikern gab, die sich größtenteils untereinander kannten. Seiner Einschätzung nach gab es damals weniger als 100 HM-Rezipienten und Musiker in Beijing.<sup>51</sup> Die Re-inszenierung vom freundschaftlichen Verhältnis zwischen den Musikern und Fans Anfang der 1990er-Jahre deutet auf eine Änderung in der Szene hin und darauf, dass er mit der gegenwärtigen Szene nicht zufrieden ist.

---

<sup>50</sup> „...他说 Heavy Metal 是一个音乐类型，种类，他不是名字“ (Segment 6/64).

<sup>51</sup> „...因为那时候玩儿摇滚乐的非常少，相互都认识，...“; „... 全北京市大概是只有几十个热，不到一百个人吧 ...“ (Segment 7/81-82).

### 3.1.2.3. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten des exmanenten

#### Nachfrageteils

- 336 B: [...] 还有一个叫 *Cinderella*, 一个 metal 乐队, 在当时很奇怪。这是我爷爷买的,  
337 因为他买了一个唱机, 但是没有唱片, 他去中国图书总公司买/那个时候只有四张唱片  
338 还是三张唱片, 一张是 *Michael Jackson*, 还有一张是 *Whitney Houston*, 还有一张是  
339 *Cinderella*。  
340 I: *Cinderella* 是一个?  
341 B: Metal, heavy metal 乐队, 他不太有名, 但是他很奇怪, 就是非常奇怪为什么它就有  
342 这么一张唱片, 很奇怪。然后还有一张唱片也非常奇怪, 是 *Black Sabbath* 的一个主唱  
343 , 还是吉他手, 吉他手出的一张唱片叫 *Tony Iommi*。他的一张唱片。非常奇怪。太奇  
344 怪了。  
345 I: 你记得是什么时候?  
346 B: 91年, 92年, 可能比91年还早, 对, 应该比91年还早, 应该还早, 88年89年可能是  
(Segment N22/336-346)

B: [...] Damals gab es eine, die hieß *Cinderella*, eine Metal-Band, die damals sehr eigenartig war. Mein Großvater hat diese gekauft. Er hat einen Plattenspieler gekauft, aber keine Schallplatten. Deshalb ging er zur chinesischen Buchhandlung/ damals gab es nur vier oder drei Schallplatten: eine Schallplatte von *Michael Jackson*, eine von *Whitney Houston* und eine von *Cinderella*.

I: Wer war *Cinderella*?

B: Das war Metal, eine Heavy Metal-Band. Sie [Die Band] ist nicht berühmt, aber sehr eigenartig, aber es war sehr komisch warum es gerade diese waren, wirklich sehr komisch. Danach gab es noch so eine eigenartige Schallplatte vom Frontmann der Band *Black Sabbath* und ihrem Gitarristen, der veröffentlichte auch eine Schallplatte, die *Tony Iommi* hieß. Seine Schallplatte war auch sehr komisch. Zu komisch.

I. Kannst du dich daran erinnern, wann das war?

B: Das war 1991 oder 1992, möglicherweise auch vor 1991. Ja, es war vor 1991, es war 1988 oder 1989, das könnte sein.

In exmanenten Nachfrageteil greift die Interviewerin nochmals das Thema über seinen ersten Kontakt zur HM-Musik auf. Der I. re-inszeniert in diesem Segment seine Impressionen über sein erstes Rezipieren von HM-Musik (N22/336-346). Im familiären Rahmen lernt er mit 15 oder 16 Jahren HM kennen und stellt einen großen Unterschied zwischen den einzelnen Musikstilen fest. Es fällt ihm schwer sich in die HM-Musik hineinzuhören, da alles für ihn komisch klingt. Interessant ist, dass sein Großvater ihn in die HM-Musik einführt. Aus Mangel an Alternativen kauft dieser alle verfügbaren Schallplatten in einer chinesischen Buchhandlung (N22/337-8). Aus der Erzählung lässt sich schließen, dass es 1988 keine Schallplatten von *Cui Jian* in dieser Buchhandlung gab, obwohl *Cui Jian* damals bereits durch sein Konzert 1986 in China sehr berühmt war. Dem kann entgegengesetzt werden, dass der Großvater entweder kein Interesse an *Cui Jian* oder an anderen chinesischen Musikern hatte oder es gab

*Cui Jians* Musik nur auf Kassetten. Überdies hatte der Großvater ein Faible für Jazz und war auf westliche Musik ausgerichtet. Der Großvater setzte damit auch einen neuen Trend, denn im Umfeld vom I.n hatte sein Großvater ihn als erster mit HM-Musik vertraut gemacht. Mit dem „vertraut machen“ des Großvaters taucht wieder das intergenerationale Phänomen auf, das hierbei um eine Generation erweitert wird. Da die Eltern zu sehr an die Regierung gebunden waren, waren sie zu konservativ für ausländische Musik. Und genau deshalb erinnert sich der I. auch noch an andere Schallplatten, die sein Großvater gekauft hat. Da es sich wieder um HM handelte, dürfte er Gefallen an dieser Musik gefunden haben und sich noch weitere besorgt haben (N22/341-2).

Dieses Segment gestaltet der I. sprachlich anders. Der I. verwendet in der Beschreibung der Musik nur das Wort „komisch“, womit er zeigt, dass er damals kein Wissen über diese Musik hatte und auch keinen Zugang dazu fand. Aus den oben interpretierten Segmenten ergibt sich, dass er später durch seine Freunde erneut mit dieser Musik konfrontiert wurde, und dass das erfolgreich war.

Im Nachfrageteil kommt auch die Frage nach der Bewerbung von Konzerten oder Proben auf. Er belächelt diese Frage mit der Antwort, dass Konzerte damals nur durch Mundpropaganda angekündigt wurden. Problematischer hingegen sieht er Auftrittsmöglichkeiten für Bands, welche in den 1990er-Jahren nur sehr selten geboten wurden. Die Band des I.n wandelte sich 1994 von einer „mcdonaldisierten“ Band zu einem Hybrid, da sie vom Kopieren ausländischer Lieder zum Schreiben eigener Liedertexte übergingen. Seine Art des Songwriting beschreibt er als authentisch, da er wegen der wenigen Auftrittsmöglichkeiten unter keinem Erfolgsdruck stand und somit seine wahren Gefühle zum Ausdruck bringen konnte (*rock mythology*). Im Anschluss an diese Erzählung definiert er die Freiheit im Songwriting und seine Auffassung vom HM: „... das ist HM, und das ist die Art des Schreibens, die ich mag.“<sup>52</sup>

Das erste Plattenlabel, bei dem die Band vom I.n unterschrieb, war das taiwanische Unternehmen *Gun shi changpian* (wörtl.: Rollende Steinschallplatte 滚石唱片). Nach seiner Beschreibung handelte es sich dabei um ein sehr erfolgreiches Plattenlabel, das sehr viele chinesische Musiker unter Vertrag hatte (9/91-95). Zu den Vertragspartnern

---

<sup>52</sup> „... 应该这个是重金属，这是我喜欢的样子我就这么写.“ (Segment 8/89-90)

zählten *Tang Dynasty*, *Black Panther*, *Dou Wei*<sup>53</sup> und *He Yong*<sup>54</sup>. Eine der wenigen Möglichkeiten, um eine breitere Masse an Rezipienten zu erreichen, war, eine Zusammenstellung von Songs – ausgewählt durch die unter Vertrag genommenen Bands – unter dem Label herauszugeben. Damit erreichte auch der I. eine größere Hörschaft, ohne dass er davon wusste, da seine Band fast keine Konzerte spielte und da es kein Internet zum Austausch gab (9/98-100).

#### 3.1.2.4. Analytische Abstraktion

Der I. ist wie der B. durch ein Familienmitglied mit dem HM in Berührung gekommen. Im Gegensatz zu diesen ist der I. durch seinen Großvater damit vertraut gemacht worden. Damit handelt es sich um einen intergenerationalen Einfluss in der musikalischen Erziehung des I.n durch seinem Großvater. Dieser übernahm in der Stegreiferzählung des I.n die Rolle der erzieherischen Hauptbezugsperson während seiner Adoleszenz und zugleich die Rolle eines Freundes, der im sozialen Umfeld für die Vorstellung von neuer Musik verantwortlich war. Freunde wurden für I. erst am Ende der Oberstufe in Zusammenhang mit chinesischen Bands wichtig.

Das Deutungsmuster des I.n zeigt sich zum einen mit dem Abbruch seiner akademischen Ausbildung. Er demonstriert in seiner Entwicklung eine distanzierte Haltung zum Staat, die sich auch in der Ablehnung einer Anstellung in einer staatlichen Behörde manifestiert. Daher wählt er den Weg des westlichen Intellektuellen - als ein Freigeist. Zum anderen zeigt sich das Deutungsmuster in seiner jugendlichen Protestphase gegen seine Eltern. Nach der Oberstufe ignoriert er die Wünsche seiner Eltern und bricht sein Studium ab, das als Sprungbrett nach Amerika hätte dienen sollen. Dazu zeigt er seinen Protest auch äußerlich, ändert sein Aussehen und wird HM-Musiker.

Anhand seiner Differenzierung zwischen HM und Rockmusik ist eine Amerika-China-Dichotomie zu erkennen. Er bezeichnet den westlichen HM als amerikanisches Produkt und stellt ihn der chinesischen Rockmusik gegenüber. Er sieht die

---

<sup>53</sup> Dou Wei ist 1988 der Band *Black Panther* beigetreten, die er 1991 wieder verlassen hat. Danach hat er zusammen mit anderen Musikern die Band *Zuomeng Yuedui* (做梦乐队) gegründet. Seit 1993 ist er Solomusiker (Li 2006: 86-87).

<sup>54</sup> *He Yong* war in den 1980er- und 1990er-Jahren als chinesischer Rockmusiker tätig gewesen. Mit 16 Jahren war er ein „*Zouxue*“-Musiker und gründete die Band *Mayday* 五月天, die sich 1989 wieder auflöste (Li 2006:129).

fortschrittlichen Musikstile die aus „Amerika“ kommen und die Rückständigkeit Chinas. Damit muss sich China erst die Grundlagen der HM-Musik aneignen, um selbst einen Stil schaffen zu können.

### **3.1.3. Der loyale Metaler (IP 9)**

Der loyale Metaler (I.M.) wurde durch seine Cousine mit der HM-Musik in Berührung gebracht, wodurch eine Gemeinsamkeit mit den verwandten Fällen der ersten Fallstruktur besteht. Im Gegensatz zu den anderen Fällen zeigt der I.M. in seiner Narration ein diametrales Positionierungsmuster, das sich an die westliche Auffassung der HM-Genese in China anlehnt.

#### **3.1.3.1. Formale Textanalyse**

##### a) Persönliche Daten des loyalen Metalers

Der I.M. wurde 1979 in Beijing geboren und ist zum Zeitpunkt des Interviews 34 Jahre alt. Zu Beginn seiner Haupterzählung sagt er, dass er aus einer gewöhnlichen Arbeiterfamilie stammt. Im immanenten Nachfrageteil revidiert er diese Aussage unter Preisgabe seiner einzigen Englischkenntnisse, und sagt „my mother is worker [sic!], my father is doctor [sic!]“. Der Vater stammt ursprünglich aus Hebei und ist als Soldat nach Beijing gegangen, wo er die Mutter des I.M. kennengelernt hat. Seine Großeltern sind Bauern in Hebei. Er hat eine um sechs Jahre ältere Schwester und ein geschwisterähnliches Verhältnis zu seiner älteren Cousine und zu seinem Cousin. Der I.M. ist professioneller Musiker und Mentor für junge HM-Musiker.

##### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

In der kurzen Haupterzählung des I.M. schildert er in erzählchronologischer Reihenfolge die wichtigsten Erfahrungsaufschichtungen seiner Biografie und folgt dabei dem Stimulus durch seine Musikkarriere als zentrale Stegreiferzählung. Der I.M. ist durch seine Cousine zum ersten Mal mit HM in Berührung gekommen. Anders als bei den anderen Fällen der ersten Fallstruktur ist ihm zuerst die chinesische HM-Band *Black Panther* vorgespielt worden.

In seiner Haupterzählung geht er nach Fremdpositionierungen und westlichen

Deutungsmustern vor. Seine Meinung über die HM-Genese in China ist stark von einem ausländischen Freund geprägt. Beispielsweise ist dies erkennbar an der Darstellung der einfachen Struktur der chinesischen Musik, die im schulischen Musikunterricht des I.M. vorgespielt wurde. Dabei bleibt unklar, ob er damit Revolutionslieder oder normale Kinderlieder meint. Als Gegensatz zu dieser einfachen Musik führt er die klassische Musik mit Mozart und Bach an. Er gibt ebenso nicht an, ob damals Unterricht in klassischer Musik üblich war.

Ein wunder Punkt in seinem Leben, den er mehrmals anspricht, ist die fehlende Anerkennung seiner Eltern für sein musikalisches Wirken. Im Kontrast zu den anderen Fällen der ersten Fallstruktur hat der I.M. mit dem Problem des Generationenkonflikts zu kämpfen, weil er von seinen Eltern kein Verständnis für seine Musik bekommt. Er versucht heute noch, ihre Anerkennung durch CDs und Aufzeichnungen von Bandauftritten zu erlangen und ihnen damit seine Nützlichkeit zu beweisen. Die mangelnde Unterstützung seiner Eltern bildet eine latente Sinnstruktur in diesem Interview. Das diesbezügliche Verhalten der Eltern begründet er mit den Worten: „Sie sind chinesische Eltern und können das [ihren Stolz] nicht ausdrücken.“<sup>55</sup>

Besonders auffallend ist seine Klassifizierung von Rockmusik. Im immanenten Nachfrageteil definiert er Rockmusik als Überbegriff aller modernen Musikstilrichtungen, die nach der Reform- und Öffnungspolitik nach China gekommen sind. Damit versteht er Rock als Genre und HM, Reggae, Hip Hop, Popmusik, usw. als Subgenres, ohne dabei auf musikgeschichtliche oder auf stilistische Differenzierung einzugehen. Er argumentiert, dass es zum Zeitpunkt des Aufkommens der Rockmusik in China keine anderen ausländischen Stilrichtungen gab. Daher bestand kein Unterscheidungsbedarf. Der Begriff „Rockmusik“ wird im Interview als Synonym für „populäre Musik“ (*Liuxing* 流行) und „HM“ (*Zhongjinshuyinyue* 重金属音乐) verwendet. Er benutzt dabei Deutungsmuster wie *rock mythology* und *rock spirit*.

---

<sup>55</sup> „他们中国的父母不会表现出来“ (Segment N5/111).

### 3.1.3.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der

#### Haupterzählung

19 B: 她有一个磁带里有很多歌，各种各样的歌，其中有一首是黑豹，中国的一个摇滚乐  
20 队。然后我听见了，这个是什么，这是我从来没听说过的一种音乐，特别有力度，然后  
21 那种音色我也没听过，就是 / 我 / 电吉他那种，那种 distortion 那种，这 / 这个太好  
22 了。但是我不知道是什么。（。）

(Segment 3/19-22)

Sie hatte eine Kassette mit vielen Liedern darauf, alle möglichen Varianten, darunter war eine von *Black Panther (Hei Bao)*, eine chinesische Rockband. Als ich sie mir anhörte, fragte ich mich, was ist das, so eine Musik habe ich niemals zuvor gehört, sie hat sehr viel Dynamik. Auch diese Klangfarbe habe ich noch nie gehört, genau wie diese E-Gitarre, deren Verzerrung sehr gut ist. Aber ich wusste trotzdem nicht, was es war. (...)

Den ersten Kontakt zum HM stellt seine ältere Cousine her, als sie ihm eine mit Rockmusik bespielte Kassette schenkt, mit einigen Songs von *Black Panther* darauf. In der Beschreibung seiner Gefühle für diese Musik bezieht er sich auf das Deutungsmuster der *rock mythology*. Diese Musik vermittelt ihm ein Gefühl, das er vorher für Musik noch nicht verspürt hat. Es wird ihm eine ganz neue Dimension der Musik eröffnet. Trotz dem fehlenden Wissen über die damaligen Rockbands ist er von seiner neuen Errungenschaft begeistert.

In der retrospektiven Erzählung positioniert sich der I.M. bereits seit seiner Kindheit und Jugend als Kritiker der *Tongsu-Musik* und der typischen Schullieder, und bezeichnet sie als „dumm“.<sup>56</sup> Er grenzt sich damit von der damals vorherrschenden Popkultur ab und beweist, dass er bereits in seiner Adoleszenz „anders“ war (2/9-10). Er gibt der Musikerziehung in der Schule, die „... nicht zwischen guter und schlechter Musik unterscheiden ...“ konnte und den Schülern nur „... anspruchslose Musik ...“ vorgespielt hat, die Schuld an seinem Desinteresse für Musik. Als Beispiel für interessantere Musik nennt er Mozart und Bach. Als er mit 14 oder 15 Jahren kantonesische Popmusik hört, bezeichnet er dies als Resultat des Gruppenzwangs.

---

<sup>56</sup> „然后我上小学的时候也是不太喜欢听音乐课，因为我觉得音乐老师（。）就是在教你唱歌，唱特一个别傻的歌。“ (2/7-8).

21 B: 在之前我有一个比我大一点的哥哥，他听崔健的音乐。  
 22 崔健你知道吗？他是中国第一个做摇滚乐的人，他在89年的时候，不，可能更早，  
 23 应该是87年的时候，有一首歌叫《一无所有》。那个时候就已经是/我听过，但是我不  
 24 知道那个是摇滚乐。  
 25 I: Ah.  
 26 B: 我觉得/我觉得很不一样/很不一样/和我觉得之前听的音乐很不一样。到后来我听  
 27 到黑豹这首歌，又找到这种感觉。 然后就开始找这种音乐，这个到底是什么。  
 28 I: Mhm.  
 29 B: 有人告诉我这是黑豹，是一个乐队。在我的印象里乐队是交响乐团那种，应该是几十  
 30 人或者上百人那种。然后这个乐队他说是四个人或者五个人/就四个人或五个人/然后  
 31 我觉得，啊，四五个人就能做这种音乐，特别奇怪。  
 32 I: Mhm.  
 33 B: 后来了/听到唐朝，我也不知道唐朝是一个乐队，我以为唐朝是一个人的名字。  
 34 I: ((lachend))  
 35 B: ((lacht auch)) 因为,那个/那个时候觉得所有出磁带的都是歌手，就是一个人一个人，  
 36 不知道乐队。然后，看那个/看那个(。。)他们的照片是四个人，长头发，我说这个，  
 37 男的女的? 我都不知道。  
 (Segment 3/21-37)

B: Davor hatte ich einen älteren Bruder [Cousin], der *Cui Jian* hörte. Kennst du *Cui Jian*? Er war der erste, der Rockmusik in China machte. Er hat 1989, nein, vielleicht sogar schon früher, wahrscheinlich hat er 1987 seinen Song *Yi wú suǒ yǒu* herausgebracht. Ich habe ihn damals schon gehört, aber ich wusste nicht, dass es Rockmusik war.

I: Ah.

B: Ich finde/ich finde er ist [*Cui Jian*] sehr anders/und ich finde, dass die Musik davor nicht gleich war. Bis ich später diesen Song von *Black Panther* hörte, da verspürte ich wieder dieses Gefühl. Danach begann ich nach dieser Musik zu suchen, was das eventuell sein könnte.

I: Mhm.

B: Irgendwer sagte mir, dass die Musik von *Black Panther* ist und sie eine Band sind. In meiner Vorstellung war *Black Panther* eine Art Orchester, mit einem Dutzend oder hunderten von Menschen. Danach sagte er, dass diese Band aus vier oder fünf Leuten/nur vier oder fünf Leute besteht/dann dachte ich, ah, vier oder fünf Leute können so eine Musik machen, das ist seltsam.

I: Mhm.

B: Danach hörte ich von *Tang Dynasty*, ich wusste auch nicht, dass *Tang Dynasty* eine Band war, ich glaubte *Tang Dynasty* ist ein Name.

I: ((lachend)).

B: ((lacht auch)) Da ich damals dachte, dass es sich bei den herausgegebenen Kassetten einfach nur um eine Person handelt, eben nur einen Sänger, wusste ich nichts von einer Band. Danach, sah ich (..) ihr Foto und darauf waren vier Leute mit langen Haaren, ich fragte mich, sind das Männer oder Frauen? Ich wusste es nicht.

In der Innensicht rekonstruiert der I.M. nach dem Deutungsmuster der *rock mythology* seine Impressionen von *Cui Jian*, den er mit seinem Song *Nothing to my Name* 1987 erstmals wahrnimmt. Danach wechselt er von einem erzählerischen Duktus in eine argumentative Erzählaufschichtung, die durch seinen retrospektiven Blick auf *Cui Jian* und seine Musik eingeleitet wird. Damals wusste der I.M. noch nicht, was Rockmusik war und sah *Cui Jian* auch nicht als Rockmusiker an. Die fehlende semantische Verknüpfung zur Definition der Rockmusik kompensiert er mit der „authentischen“ emotionalen Stimulation in der Rockmusik (Z. 26-27). Er nutzte seine Affekte als

Parameter zur Erkennung von Rockmusik. Nach seiner Argumentation zu urteilen, wurden diese Affekte beim Anhören von *Cui Jians* Musik nicht aufgeführt. Aufgrund dessen und aufgrund seiner Unwissenheit über dieses Genre ist anzunehmen, dass er die Meinung über *Cui Jian* - als ersten Rockmusiker Chinas – von anderen übernommen hat. Seine fehlende Kenntnis des Begriffs „Band“ deutet auf den ersten Kontakt mit dieser Musik vor 1988 hin. Mit *Black Panther* belegt er seinen ersten Eindruck von Bands (Z. 29-30). Er ist überrascht, als ihm jemand sagt, dass es sich dabei um eine Band mit „... vier oder fünf Leuten ...“ (Z. 30) handelt. In seiner Auffassung gibt es nur zwei Arten von Musikern: diejenigen, die in einem Orchester oder in Militärkapellen spielen, oder Einzelmusiker, wie *Tongsu*-Musiker bzw. Popmusiksänger. Eine Musikgruppe, die zahlenmäßig dazwischen liegt, ist ihm nicht bekannt. Daher ist ihm die Bezeichnung „Band“ und die Möglichkeit, mit nur ein paar Musikern Musik zu machen, unbegreiflich. Zu seinen Verwunderungen über diese Musik kommen auch noch die langen Haare der Musiker. Dadurch positioniert er sich in einem traditionellen Kontext, indem er einerseits meint, die Musiker geschlechtlich nicht unterscheiden zu können. Andererseits ist der I.M. überrascht, dass Chinesen Rockmusik produzieren und insbesondere darüber, dass Chinesen E-Gitarre spielen können.

### 3.1.3.3. Inhaltliche Beschreibung des Nachfrageteils

Die Positionierung des I.M. als Gitarrist erfolgt, nachdem er von der Band *Tang Dynasty* gehört hat, die sein Interesse am HM wecken („... die Imposanz einer übergroßen Rockmusik ...“<sup>57</sup>, „... ich war völlig verrückt danach ...“<sup>58</sup>). Er richtet sich in seiner Entscheidung - Gitarre zu lernen - nach seinem Affekt-Parameter, das positiv auf das erste Album von *Tang Dynasty* anschlägt. Wegen der emotionalen Stimulation lernt er 1993/94 traditionelle Gitarre spielen. Im Gegensatz zu IP 19 steht die klassische Gitarre für ihn nicht im Widerspruch zum HM, da er diese eher mit dem Begriff *Liumang* assoziiert. Aufgrund des Altersunterschieds zwischen ihm und diesen „Hooligans“ fühlt er sich durch die Freiheiten, die diese Jugendliche hatten, angezogen. Diese Freiheiten sind ein Hinweis auf den Konflikt mit seinen Eltern, die sein musikalisches Interesse nicht unterstützen wollen. Der I.M. verwendet hier das

---

<sup>57</sup> „... 气势特别大的摇滚乐 ... “ (Segment 4/41).

<sup>58</sup> „... 非常痴迷, ... “ (Segment 4/41).

Deutungsmuster *Liumang* für die gesellschaftliche Verachtung der Gitarre in China. Daraus erzeugt er das Bild, dass alle Gitarristen „schlechte“ oder „böse“ Jugendliche sind, weil sie sich in Parks herumtrieben, Gitarre spielten und Alkohol tranken. Die Faszination für ein Leben als *Liumang* symbolisiert ein Ausweichen aus seinem Konflikt mit seinen Eltern, weshalb er sich eine klassische Gitarre kauft.

#### 3.1.3.4. Analytische Abstraktion

Der erster Kontakt zum HM wurde beim I.M. durch eine Verwandte hergestellt und bildet somit eine Äquivalenz zum B. Im Unterschied zum B. ist der I.M. zuerst mit HM-Musik aus China in Berührung gekommen. Das „vertraut machen“ mit HM gelang ihm bereits beim ersten Rezipieren. Unter dem Deutungsmuster des Affekt-Parameters kann er über die instrumentale Ebene eine Verbindung zu dieser Musik aufbauen. Da die Lieder von *Tang Dynasty* und *Black Panther* auf Chinesisch verfasst wurden, war ihm auch der inhaltliche Zugang ohne Übersetzung möglich.

In der Erzählung des I.M. ist die globale Aneignung des HM in China durch Bands wie *Black Panther* und *Tang Dynasty* besonders wichtig. Die starke chinesische Prägung und die Lyrics in chinesischer Sprache ermöglichen ihm einen inhaltlichen Zugang zu dieser Musik (N5/112-114). Seine Defizite in Fremdsprachen erschweren ihm das Verständnis von ausländischen HM-Bands und reflektieren die Problematik, mit seiner Band einen internationalen Bekanntheitsstatus zu erreichen, wie sich im anschließenden Gespräch nach dem Interview herausstellt.<sup>59</sup> Daraus ergibt sich, dass lokale Aneignungen von globalen Phänomenen – Hybride - es schwer haben international erfolgreich zu werden. Englisch als gemeinsame Sprache im HM ermöglicht einen globalen Charakter und eine globale Aufnahme dieser Musik.

Entsprechend den erhobenen Daten des Typus 1 bestätigt der I.M. die Verbreitung der HM-Musik durch Familienmitglieder. Andererseits ist auch eine Äquivalenz zum Typus 2 zu erkennen, da der I.M. Anfang der 1990er-Jahren mit dem Rezipieren von HM begonnen hat und somit bereits durch den *Dakou*-Markt diese Musik beziehen konnte. Der I.M. unterliegt auch - wie der Reisende (Typus 2) - einem

---

<sup>59</sup> Diese sinngemäße Äußerung stammt aus dem Interviewprotokoll. Im Nachfrageteil erzählt er von seiner Vorliebe zum amerikanischen HM. Er ist der Meinung, dass Bands, wie z.B. *Black Sabbath*, Amerikaner sind und daher dem Blues näher verbunden sind. Deshalb bevorzugt er den amerikanischen statt den europäischen HM (N22/477-482).

Kompensationszwang. Aufgrund seiner mangelnden Fremdsprachenkenntnisse kann er neue Musikkassetten und CDs nicht nach den englischen Informationen auf dem Cover auswählen, sondern muss sich auf seine Affekt-Parameter verlassen (N 15/321-328).

Der I.M. positioniert sich als HM-Gitarrist und identifiziert sich mit den Deutungsmustern der *rock mythology* und der *Liumang*. Er adaptierte HM als musikalisches Stilmittel und in seiner Lebensweise, womit HM seit seiner Jugend eine materielle und immaterielle Lebensgrundlage für ihn bildet. Der I.M. deterritorialisiert sich durch die Aneignung der HM-Spielart ohne dabei auf seine Selbstheit - in Verwendung der chinesischen Sprache und in Mythen - zu verzichten (Kontinuität). In seiner familiären Konstellation ist die Kontinuität im Wunsch nach elterlicher Anerkennung wiederzufinden.

#### **3.1.4. Gesamtanalyse: Familiäre Weitergabe von HM-Musik**

In den drei Fällen der ersten Fallstruktur haben Familienmitglieder den ersten Berührungspunkt - durch die Weitergabe von HM-Musik - mit den HM-Musikern hergestellt. Das bestimmte Merkmal für diese Fallstruktur ist, dass sie alle im 14. oder 15. Lebensjahr über denselben Weg mit dieser Musik in Berührung kamen, obwohl eine Zeitspanne von bis zu 12 Jahren zwischen ihnen liegt (Geburtsjahre 1967, 1973, 1979). In allen Fällen ist die erste Phase des Hineinhörens und des sich mit der HM-Musik vertraut Machens in einem familiären Bereich abgelaufen. Die IP wurden nicht von Ausländern beeinflusst oder haben sich *Dakou*-Kassetten gekauft. Allen IPn ist die emotionale Stimulation durch die HM-Musik aufgefallen, die ihnen im Vergleich zu vorher bekannten Musikstilen (z.B. *Tongsu*-Musik) nicht bekannt war. Somit wurde die emotionale Stimulation zu einem Suchparameter für HM-Musik.

Die HM-Musik ist zum Zeitpunkt des ersten Rezipierens gegenüber anderen präsenten Musikstilen im Leben der Musiker dominant. Sie vervielfältigen diese Musik systematisch und teilen sie mit Freunden. Entgegen der westlichen Generationsproblematik mit dieser Musik wird sie in China (größtenteils) als intergenerationales Phänomen angenommen (außer bei dem I.M.) und von mehreren Generationen gehört. In allen Fällen entwickelte sich die HM-Musik zu einem biografischen „Hauptstrang“ und überragte ihr Privatleben, sowohl in der Erzählung

ihrer Lebensgeschichte, als auch im Lebensvollzug.

Die Aneignung der HM-Musik stellt sich in den einzelnen Fällen unterschiedlich dar: Die Fälle des B.en und des I.n weisen ein nicht westlich verankertes Deutungsmuster der intergenerationalen Weitergabe der HM-Musik auf. Der B. hat die Kassetten mit ausländischem HM von seinem Vater erhalten. Beim I.n kaufte der Großvater sich selbst HM-Schallplatten und spielte diese dem I.n vor. In beiden Fällen haben sich die Erwachsenen mit diesem ausländischen Phänomen zuerst auseinander gesetzt und dann an ihr Kind bzw. Enkelkind weitergegeben. Der I.M. und der I. weisen in ihren Erzählungen mehrere Parallelen auf. Z.B. waren die beeinflussenden Familienmitglieder nie im Ausland und hatten auch keinen Kontakt zum Ausland, sondern sie haben die Musik in China erworben. Beide Musiker definieren Rock anhand des Konzeptes der *rock mythology* und geben als Hauptkennungsmerkmal für HM die Authentizität dieser Musik an. Diese messen sie anhand ihrer emotionalen Stimulation beim Rezipieren, dem „Affekt-Parameter“. Das Deutungsmuster *rock mythology* impliziert auch ein Protestpotenzial gegen die Eltern, welche sehr auf Tradition und systemkonformes Verhalten Wert legen und für neue Musik und den Musiker-Beruf nicht offen sind. Trotz des vermehrten Kontakts zum Ausland in ihrem späteren Leben ist in beiden Fällen eine USA-China-Dichotomie in der Differenzierung zwischen Rock und HM zu erkennen. Obwohl sie die Unterschiede kennen, wenden sie die Genrebezeichnung „Rock“ universal an, ohne zwischen westlichem HM und dem chinesischen Rock zu unterscheiden.

Der hervorstechende Unterschied in den Erzählungen dieser Fallstruktur ist der Altersunterschied. Der B. ist um sechs Jahre älter als der I. und um 12 Jahre älter als der I.M. Aufgrund dieses Altersunterschieds ergeben sich verschiedene Deutungsmuster. In der Erzählung des B.en spielt die Kulturrevolution eine große Rolle. Er versucht durch die Erwähnung von Fakten die persönlichen Erinnerungen zu dethematisieren. Durch das Miterleben der kulturellen Wüste in und nach der Kulturrevolution ist es für ihn wichtig zu zeigen, dass er heute sehr gut ausgebildet ist und positioniert sich als Intellektueller. Der I. hingegen ist gegen eine Positionierung als Intellektueller, da er nicht für den Staat und das System arbeiten möchte. Er positioniert sich als *counter-active* gegenüber dem Staat. Er zieht das freie Leben eines Musikers einer Karriere bei einem ausländischen Konzern vor und stellt sich damit gegen seine Eltern. Der I.M., als jüngster IP, hat die liberale Zeit Chinas nur als Kind

miterlebt. In seiner Narration entsteht durch den Konflikt mit seinen Eltern ein Generationskonflikt und er findet für seinen Beruf keine Zustimmung von seinen Eltern. Seine soziale Eingliederung findet daher in marginalen Gruppen statt.

Der Kontakt zu chinesischen HM-Bands ist für die Fälle der ersten Fallstruktur gleich wichtig wie das Gefühl des ersten Rezipierens des ausländischen HM. Chinesische HM-Bands wie *Tang Dynasty* oder *Black Panther* erwecken Identitätsbezüge in ihnen. Diese Bands präsentieren sich selbstbewusst und maskulin und haben einen großen Einfluss auf die HM-Musiker.

### **3.2. Fallstruktur II: Erster Kontakt zum HM durch Dakou und ausländische Medien**

Im Vergleich zur ersten Fallstruktur weisen die Fälle der zweiten Fallstruktur andere Aneignungswege auf. Die erste Berührung mit HM findet über Kassetten (*Dakou*) durch Freunde oder durch ausländische Medien statt. Diese Fallstruktur lässt sich anhand des zentralen Falles des Künstlers konstituieren und mit dem Fall des Passionierten ergänzen. Die Fälle der zweiten Fallstruktur differiert in allen konstitutiven Merkmalen von der ersten Fallstruktur und lassen sich damit den Fällen der ersten Fallstruktur gegenüberstellen.

#### **3.2.1. Der Künstler (IP 17)**

Anhand des Falles des Künstlers (K.) wird die zweite Fallstruktur beschrieben. Die Besonderheit an diesem Fall ist, dass er durch Freunde mit dem westlichen HM in Berührung kam. Diese nahmen ihn zu Proben von chinesischen Bands mit, welche Hybridisierungen von westlichem HM und chinesischen Elementen spielten. Der weitere Einfluss durch *Dakou*-Kassetten ereignete sich später in seiner Lebensgeschichte. Mit dem Ausstieg aus seiner Band am dem Ende seiner Ausbildung schließt er seine Musikerbiografie ab und distanziert sich in der Erzählung von seinem damaligen Musikerleben. Dadurch differiert er von den Fällen der Fallstruktur 1 und 3.

### 3.2.1.1. Formale Textanalyse

#### a) Persönliche Daten des Künstlers

Der IP 17 wurde 1971 geboren und ist zum Zeitpunkt der Befragung 42 Jahre alt. Seine Eltern arbeiten als Übersetzer bei einem Verlag für Fremdsprachen. Der Bruder des Künstlers ist um fünf Jahre jünger als er und arbeitet bei einem Fernsehsender. Soweit er sich erinnern kann, waren seine Großeltern beiderseits aus Beijing und als Lehrer und Fabrikarbeiter tätig. Verbindungen zum Ausland oder ein direkter Bezug zur Musik der Großeltern sind dem K. nicht bekannt. Seine Eltern standen aufgrund ihrer Arbeit mit dem Ausland in Verbindung und konnten den K. mit Unterrichtsmaterialien für Gitarre und Bassgitarre aus Amerika versorgen. Während des Kunststudiums fand der K. zum HM und gründete seine erste Band. Nach seinem Studium trat er aus der Band aus, um weiter Kunst im Ausland zu studieren. Mit seinem Abschluss 1997 beendete er seine Musikbiografie und konzentrierte sich auf seinen Beruf als Künstler, daher erhielt er auch das Pseudonym „der Künstler“.

#### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Der K. geht auf den Stimulus nur mit kurzen Erzählungen ein, ohne dabei den Zugzwängen nachzugeben. Dadurch entsteht in der Haupterzählung eine berichtende Darstellung seiner Musikbiografie in einer gerafften Beschreibung von 1986 bis 1999. Seine Darstellungsperspektive ist durchgängig retrospektiv in der erzählenden Zeit ohne auf Re-inszenierungen einzugehen. Der K. versteht die Differenzierung zwischen Rock und HM im Sinne der *rock mythology*. Durch die fehlende epistemische Kraft der Stegreiferzählung basiert die nachfolgende Analyse und Interpretation auf der Haupterzählung unter Ergänzung des immanenten und exmanenten Nachfrageteils. Die Erzählungen über die Aneignung der westlichen Rock- und HM-Musik von diversen chinesischen Bands - sowie seiner eigenen Band - geben in einer latenten Sinnstruktur Aufschluss über die Entwicklung der HM-Musik in China. Seine Aufzählung von einigen Bandnamen gibt - im Vergleich zur zeitlichen Anordnung - Auskunft über eine generelle Transformation einiger Rockbands in HM-Bands.

Als er 16 Jahre alt war, wurde die Rockmusik in seiner Umgebung populär. Zu diesem Zeitpunkt gründete er eine Band, in der er selbstständig Bassgitarre erlernte. Davor

hatte er keine instrumentalen Erfahrungen. Nennenswert ist der Begriff „Band“, der in seiner Definition den Zusammenschluss von Musikern beschreibt, welche sich durch ein gemeinsames Zusammenspiel zu einer Band entwickeln.<sup>60</sup> Seine zweite Band gründete er nach demselben Schema. In seiner Erläuterung zu gemeinsamen Proben mit anderen Bands finden sich einerseits Hinweise auf den anfänglichen Zusammenschluss von Musikern und andererseits auf den ständigen Wechsel von Bandmitgliedern (1/11-12). Als Grund dafür, nennt er die Differenzen über die musikalische Ausrichtung der Band.

In der Haupterzählung lässt er die Berührung mit dem westlichen HM aus. Das wird von der Zuhörerin im immanenten Nachfrageteil wieder aufgegriffen. Das Aussparen dieses Themas deutet auf einen „dritten Raum“ hin, den er sich mit seiner Death Metal-Musik mit chinesischen Lyrics und chinesischem Gesang geschaffen hat. Die Selbstpositionierung des K.s ist mit seinem Beruf als Künstler verbunden und ändert seine Dominanz durch die Eingangsfrage. Dabei nimmt er die Position des Musikers ein, der zur damaligen Zeit sehr fortschrittlich war und die Musik von Rock zum HM und schließlich zum Death Metal in China weiterentwickelte. Nach der Haupterzählung positioniert er sich wieder als Künstler. Seine Positionierungen und Darstellungen zeigen eine Andersheit gegenüber seinem sozialen Umfeld an.

---

<sup>60</sup> Seine Definition von einer „Band“ bzw. die generelle Auffassung von diesem Begriff wurde erst im Nachfrageteil geklärt: „这个是在失重乐队和冥界乐队之间的一个乐队成员组合“ „Das ist ein Zusammenschluss von Musikern zwischen *Shizhong* und *Mingjie*“ (N7/110).

### 3.2.1.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der

#### Haupterzählung

3 B: 是这样。我接触音乐主要是在上( )中央美术学院, 在美术学院附中的时候。接触西方  
4 的摇滚乐, 吧。后来, 因为在那会儿中国有一些崔健啊, 因为都比我早呢/当然受了一些  
5 他们的影响。我们同时代的还有其他的一些摇滚乐的乐队, 也在逐步成型, 像你可能  
6 知道清醒啊, 当时的穴位啊, 并不是我们这类的, 也没有一下就到达比较重型的音乐的  
7 这种程度。在高中时期结束的这种摇滚上的东西。因为当时有很多乐队跟我们一起排  
8 练。曾经像穴位乐队, 清醒乐队, 我们都在一起排练。美院附中有一个小传达室, 我们  
9 一块排练。当时跟乐队的比较早的有这种(--) [...]。还有后来的一个乐队, 现在也在  
10 有的, 叫铁风筝乐队<sup>61</sup>, 虞洋。他当时也是一块儿的, 但那会儿我们玩的一些比较金属  
11 类的。就是那种类型的, 速度类的音乐。  
12 B: 在 93 年左右, 考上中央美院了以后, 然后就开始, 整个乐队的风格, 开始往偏重的  
13 方向走。或者是更加激烈得更加紧张的这种音乐气氛走。当然这期间也在不断的更换  
14 人, 也是有一些人员上的变动。  
(Segment 1/ 3-11, 2/12-14)

B: Es ist so. Hauptsächlich bin ich mit Musik in Berührung gekommen, als ich an der Oberstufe für bildende Künste war, die an der Zentralakademie für bildende Künste angeschlossen war. Dort bin ich mit der westlichen Rockmusik in Berührung gekommen. Damals gab es in China einige Musiker, die ähnlich waren wie *Cui Jian*. Diese waren alle älter als ich, deswegen haben sie mich ein wenig beeinflusst. Unsere Zeitgenossen und einige andere Rockbands [als die *Cui Jians*], die [damals] nach und nach gebildet wurden, du kennst vielleicht *Qingxing*<sup>62</sup> und die damaligen *Xuwei*<sup>63</sup>. Sie waren aber nicht gleich wie wir, denn sie erreichen nicht einmal ansatzweise das Niveau dieser harten Musik [HM].

B: Die Sache mit dem HM kam damals am Ende der Oberstufe auf, weil damals sehr viele Bands mit uns zusammen probten. Früher schon probten wir mit Bands wie *Xuwei*, und *Qingxing*. Wir haben alle gemeinsam geprobt. Im Gebäude der angeschlossenen Oberstufe gab es ein Pförtnerhaus, in dem wir alle probten. Wir haben auch mit Bands geprobt, die (--) schon vor uns gegründet wurden. [...] Danach wurde auch die Band *Tiefengzheng* [“Iron Kite“], mit Yu Yang, gegründet, die auch heute noch existiert. Er war damals auch ein Teil davon. Aber wir spielten damals schon eher HM, diese Art von schneller Musik.

B: Ungefähr 1993. Nachdem ich die Aufnahmeprüfung für die Zentralakademie für bildende Künste bestand, begann ich den Stil der ganzen Band in eine härtere Richtung oder eine stürmischere und intensivere, musikalische Atmosphäre zu leiten. Natürlich kam es in dieser Zeit auch zum ständigen Wechsel der Leute und zu einigen personellen Veränderungen.

Der K. reagiert auf den Stimulus mit einer Stegreiferzählung über seinem ersten Zugang zur Rockmusik mit sehr kompakten Hintergrundinformationen. In der Außensicht erzählt er von seinem ersten Kontakt (zwischen 1986 - 1989) mit der

---

<sup>61</sup> *Tiefengzheng* (铁风筝) wurde 1993 in Beijing gegründet und ist heute noch aktiv. Ihr Stil wird dem Subgenre des New Metal zugeordnet (Tiefengzheng, online).

<sup>62</sup> *Qingxing* (清醒) wurde 1988 in Beijing gegründet. Der Stil dieser Band wurde von der irischen Rockband *U2* beeinflusst, wodurch sie sich vom damaligen HM unterschieden (Qingxing Homepage, online).

<sup>63</sup> *Xuwei* (穴位乐队) wurde 1992 gegründet und löste sich 1994 wieder auf. Der Frontman der Band kam aus Schottland. Der Bassist hat an der Universität Xiamen Musik und Komposition studiert und der Gitarrist der Band studierte an der Zentralen Hochschule Kunstgewerbe (万李马王乐队, online). Durch den Gitarristen wurde die Verbindung zum IP 17 aufgebaut.

westlichen Rockmusik an der Oberstufe für bildende Künste (1/3-4). In seiner retrospektiven Erzählung stellt er die Schule als soziales Umfeld für die Kontaktaufnahme mit der westlichen Musik dar. Die - im Stimulus gefragte - Berührung mit HM erläutert er anhand der Rockmusik. Die Abweichung von der Erzählaufforderung liegt an seinem Bedürfnis zuerst den Zugang zur Rockmusik erklären zu wollen. In seiner Biografie verwendet er den Zugang zur westlichen Rockmusik über chinesische Rockbands und das Deutungsmuster „einige Cui Jians“ (1/4). Damit bezieht er sich auf die Vielfalt und das Potenzial der Musiker, die China damals zu bieten hatte (1/6-7). Die Analogie zwischen „den Cui Jians“ und „dem“ *Cui Jian* besteht in der Hybridisierung von ausländischer Rockmusik und der Ergänzung mit chinesischem Gesang. Durch die Teilnahme des K.s an den Proben dieser „Cui Jians“ kommt er implizit mit der westlichen Rockmusik in Verbindung (1/4-5) und wird durch diese hybride Musik beeinflusst (1/3-4). Zur gleichen Zeit gründet der K. seine erste Band, mit der er sich von den „Cui Jians“ explizit abgrenzt (1/6). Mit dieser Erzählart beschreibt er eine Abweichung von der damaligen Hauptströmung, dem *Nordwestwind*. Diese Handlung wird - aufgrund des Ausweichens vor der dominanten Musik (*Nordwestwind*) und der Zuwendung zu einem untypischen und damals noch unpopulären Musikstil (HM) - als *counter-action* interpretiert. Die Bands *Qingxing* und *Xuwei* verwendet er als zeitliche Markierungen für die musikalische Entwicklung in China. Die Band *Qingxing* steht für Rock in China und *Xuwei* dient als Marker für einen „weicheren“<sup>64</sup> HM (1/6-7). Er beschreibt damit seine Entwicklung als progressiven Verlauf vom chinesischen Hybrid der Rockmusik zum westlichen HM. Seine Selbstpositionierung kommt als latente Sinndimension durch seiner Band als Brücke zwischen den chinesischen Bands *Qingxing* und *Xuwei* zur Geltung (1/6). Diese inkludiert die latente Sinnstruktur, dass er bereits zwischen 1986 und 1989 die HM-Musik kannte und gehört hat. Das bestätigt er vor allem im Nachfrageteil mit seiner Erzählung über die Bandproben von *Tang Dynasty* und *Black Panther*. Sie probten im Nebengebäude der Akademie und er durfte ihnen dabei zusehen (N5/85-86). Weiters bestätigt er seinen Anspruch, „härtere“ Stilelemente des westlichen HM bereits vor *Xuwei* verwendet zu haben (1/6-7). Daher ist sein erster Zugang zur Rockmusik gleichzeitig der Zugang zum westlichen HM.

---

<sup>64</sup> Die Beschreibung „weich“ oder „hart“ bezieht sich auf die unterschiedlichen Subgenres des HM. Seine Unterscheidung - wie im späteren Interview deutlich wird - ist angelehnt an das weiche HM, bis zu der Mitte der 1980er-Jahren bekannt als Heavy Metal, Glam Rock oder Hair Metal. Der harte HM entstand Ende der 1980er-Jahre als Thrash Metal und Death Metal (Walser, 1993: 13-16).

Der K. verwendet HM bzw. die „härtere Musik“ als Deutungsmuster für seine Abgrenzung von damaligen chinesischen Rockbands und besonders als Abgrenzung von der Band *Tiefengzheng*, die ein ehemaliges Mitglied seiner Band gegründet hat (1/10-11). Mit diesen Abgrenzungen schafft er eine implizite Trennlinie zwischen Rock und HM. In der Außensicht erzählt er, dass er 1993 an der Zentralakademie für bildende Künste das erste Mal mit der westlichen HM-Musik in Berührung gekommen ist. Wie oben erwähnt, sieht er keinen Unterschied zwischen Rock und HM, da sich für ihn der Übergang fließend vollzog, ohne gravierende Stilgrenzen oder Unterschiede.<sup>65</sup> Die Vermeidung von Stilgrenzen ist zurückzuführen auf den Widerspruch, der in seiner Lebensgeschichte aufkommt. Er erzählt davon, dass er bereits zwischen 1988 und 1993 HM gespielt hat. Jedoch meint er im Nachfrageteil, dass die westliche HM-Musik nach 1989 in China verbreitet wurde, demnach erst mit den *Dakou*-Kassetten und CDs (N10/137). Daher ist es zu hinterfragen, wie er HM spielen konnte, wenn er zwischen 1986 und 1993 keinen ausländischen HM hörte. Die Antwort liegt in der West-Ost Dichotomie. In der Retrospektive geht er bei der Bezeichnung HM von der Metal-Musik Ende der 1980er-Jahren aus. Bezeichnend dafür sind Thrash Metal, Black Metal oder Death Metal, die in dieser Zeit entstanden sind. Er bezieht sich deswegen auf Metal-Musik und nicht auf den HM der 1970er bis 1980er-Jahre, weil er Death Metal mit seiner dritten Band spielte und die Beschreibungen „härter“ und „schneller“ auf die Subgenres auf den Thrash Metal hindeuten (2/15). Die Dichotomie führt dazu, dass er den HM der 1970er und 1980er-Jahre unter das Genre des Rocks

---

<sup>65</sup> „... 但是这种东西没法确定画一个界限“ (Segment N1/2).

einordnet und daher ein anderes Bild von seinem Zugang vermittelt wird. Im immanenten Nachfrageteil geht der K. auf seinen ersten Zugang zur HM-Musik mit der Band *Def Leppard*<sup>66</sup> und ihrem Song *Hysteria* (N1/6) ein. Dieser Song nahm Einfluss auf die musikalische Ausrichtung seiner dritten Band (N1/2-3). Er erzählt anschließend, dass er durch die Verbreitung von *Dakou*-Kassetten auch zur Musik von *Slayer*, *Metallica* und *Pink Floyd* kam (N9/127-9). Diese Bands waren ausschlaggebend für seinen eigenen Musikstil, da sie als Begründer des Thrash Metal einen sehr schnellen Metal spielen und damit seinen Beschreibungen entsprechen (N8/118-9).

54           现在画画是主要的，就不一样，因为当时那种在中国我小时候成长的环境，相对来说比  
55           较保守，比较陈腐，就那种社会环境。虽然有很多萌芽时能突变性，活跃感，那种活跃  
56           感，但大的环境还是那种保守政府的东西，所以我们当时选择的是这种极端的，而且你  
57           本身这种你内心也喜欢这种极端的这种触动性强的音乐，来进行反叛，就年轻人都有这  
58           种愿望，都有这种想法。  
(Segment 4/54-58)

Heute ist Malen das Wichtigste, es ist einfach nicht das gleiche, weil in meiner Kindheit und in der Jugend das soziale Umfeld relativ konservativ und altmodisch war. Obwohl es sehr viele Ansätze für eine Mutabilität nach Lebhaftigkeit, jenes lebhaftes Gefühl gab, aber es gab da noch die Umwelt oder diese konservative Regierung, daher wählten wir damals dieses Extrem. Nicht nur du selbst, sondern auch dein Herz mag diese extrem ergreifende Musik, und den Wunsch nach Rebellion haben doch alle Jugendlichen.

In diesem Segment greift er wieder auf das Deutungsmuster des *counter-active* zurück. Er spricht über den Einfluss des sozialen Umfelds auf ihn und begründet sein Verhalten und sein Interesse an der HM-Musik damit. Die Langeweile, der Konservatismus und die altmodische Haltung seiner Umgebung sind Hauptargumente für seine Zuwendung zum HM (4/54-55). Er zeigt in diesem Segment offen seinen Protest gegen die konservative Gesellschaft und Regierung (4/56), aus der er mit HM ausbrechen möchte (4/85-90). Im Gegensatz zu seinen oben erwähnten *counter-active* Handlungen will er mit dem extremen HM seinen Protest lautstark ausdrücken (4/56-57). HM verbindet er unmittelbar mit Rebellion, denn seiner Meinung nach wollen alle Jugendlichen rebellieren (4/58). Weitere Beweggründe für diese Musik sind die Langeweile in seiner Jugend und der Wunsch nach Veränderung. Die musikalische Ausrichtung erweist sich in seiner Geschichte als erfolgreich, da seine Band einen

---

<sup>66</sup> *Def Leppard* wurde 1977 in Sheffield, Yorkshire gegründet und zählt wegen seiner ersten drei Alben zum New Wave of British Heavy Metal - NWOBHM ("Def Leppard - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives," Online).

immer härteren und schnelleren HM spielt, und dem Subgenre Death Metal damit gerecht wird.

Der Effekt des sozialen Umfelds weist eine Analogie zwischen IP 5 und IP 17 auf. Sie sprechen vom Einfluss des sozialen Umfelds auf sich, doch sie beziehen sich dabei nicht auf einzelne Personen oder Freunde. Der Künstler spricht von äußeren Einflüssen „... weil damals, als ich klein war, das soziale Umfeld in China so war.“ (4/84-85). Er definiert nicht genau, um welche Einflüsse es sich dabei handelt.

In seiner retrospektiven Erzählung ordnet er seine dritte Band dem klassischen Death Metal zu (2/22-23), zu dem er sich nach und nach orientierte. Mit dem bewussten Versuch sich aus der Menge an Musikern und Bands in China hervorzuheben, entsteht eine Parallele zum Fallstruktur 3. Der seriöse Metaler hat mit seiner Band die Vorstufe für die Intention des Künstlers geschaffen Er positioniert sich als Initiator des HM in China und der K. versucht sich latent als Reformator dieses Stils darzustellen. Der Einfluss des seriösen Metalers auf den K. ist nicht unbegründet, da 1988 der seriöse Metaler in den Räumen der Akademie mit seiner Band probte und der Künstler die Proben gelegentlich mitverfolgte (N6/119-126).

Die Akademie ist ein zentraler Ort der damaligen Szene. Sie war sein Ausbildungsplatz, als er Kunst studierte. Gleichzeitig entwickelte er sich dort zu einem HM-Musiker. Für ihn und andere Musiker gab es offenbar nur das Pförtnerhaus der Akademie, um zu proben (1/8). Den Künstler hat die übermäßige Beanspruchung dieses „Proberaums“ durch zahlreiche andere Bands nicht gestört. Dadurch hatte er die Chance, mit anderen Bands gemeinsam zu musizieren und weitere Mitglieder für seine Band zu finden. Interessant ist, dass er Namen anderer Bands aus dieser Zeit nennt, aber den Namen der eigenen Band immer nur durch „wir“ oder „ich“ ersetzt. Im Nachfrageteil stellt sich heraus, dass er sich dabei nicht auf eine Band bezieht, sondern auf eine Musikerassoziation.

59 B: 对, 自己学。我从美国买了很多教材。都是我父母。因为正好有这种途径, 带了很多  
60 教材。包括我有朋友在首都图书馆, 白石桥那儿。特别大的一个。那总是能搞到一些  
61 特别稀有的, 叫 guitar player, 或者是摇滚杂志他们订的期刊, 实际上外面的人都看不到,  
62 只在内部图书馆里, 他们图书馆需要这个栏目。但我有一个特别好的亲戚朋友吧!  
63 总是给我提供很多这样的杂志。看到了很多东西。  
(Segment N4/59-63)

B: Ja, ich brachte es [das Bassgitarrenspiel] mir selbst bei. Meine Eltern kauften sehr viel Unterrichtsmaterial für mich in den Vereinigten Staaten von Amerika. Weil sich damals gerade diese Möglichkeit bot, brachten sie mir sehr viel Unterrichtsmaterial mit. Meine Freunde waren in der Stadtbibliothek angestellt, bei der *Baishi*-Brücke, einer besonders großen Bibliothek. Dort konnten sie mir immer besonders seltene Zeitschriften besorgen, zum Beispiel „Guitar player“ oder das Rockmagazin. Sie bestellten Zeitschriften, die Außenstehende nicht erhielten, denn diese waren nur in der Bibliothek zu bekommen und die Bibliothek wollte diese Rubrik. Ich hatte gute Freunde! Sie stellten mir sehr viele Magazine auf diese Art und Weise zur Verfügung, somit habe ich sehr viel gelesen.

Die Musik ist in seiner Erzählung, sowie im Nachfrageteil, über den direkten Kontakt als Zuhörer und über *Dakou* für ihm erreichbar gewesen. Das Instrumentarium hat er von der Akademie gesponsert bekommen, um damit an Wettbewerben teilzunehmen. Seinen E-Bass und seine E-Gitarre wurden in Tianjin produziert (N3/55-58).

Auf die exmanente Frage nach der materiellen Kultur - wie Notenblätter, Bass- und Gitarrenzeitschriften sowie Lernmaterialien - reagiert er abweisend und zugleich verwundert. Er begründet seine Zurückweisung damit, dass es damals bereits alle erforderlichen Materialien in China gab. Diese Aussage zwingt ihn zu einer weiteren Detaillierung. Er erzählt vom selbstständigen Erlernen der Bassgitarre mit Hilfe amerikanischer Unterrichtsmaterialien, die er von seinen Eltern und seinen Freunden erhielt. Die Verbreitung von westlicher Musik erfolgte durch Freunde und später über *Dakou*-Kassetten oder CDs. Er erzählt nur von einem *Dakou*-Geschäft in der Nähe von Wudaokou (五道口), ansonsten beruft er sich auf seine Freunde, die ihn mit neuer Musik versorgten (N9/161-181).

### **3.2.1.3. Analytische Abstraktion**

Seine Musikbiografie beginnt in der Oberstufe - als er ungefähr 17 Jahre alt war. Schnell entwickelt er den Wunsch Death Metal zu spielen. In einer retrospektiven Betrachtung sieht er seine damalige Leidenschaft für Musik als ein Mittel, um gegen die Regierung und die konservative Gesellschaft zu protestieren. Seinen Zugang zur HM-Musik stellt er als Prozess ohne stilistische Grenzziehung zwischen Rockmusik und HM dar. In den latenten Sinndimensionen ist er durch ältere Jugendlichen an der Zentralakademie zuerst mit dem chinesischen Rock - und aufgrund der hybriden Form des chinesischen Rocks auch gleichzeitig mit dem westlichen Rock - vertraut gemacht worden und später mit HM. Seinen ersten HM hörte er bei den Proben von *Tang Dynasty* im Nebengebäude der Akademie. 1989 fing er an sich explizit für westliche

Bands zu interessieren. Damals hörte er *Pink Floyd*, *Metallica* und *Slayer*. In erster Linie hatte er die Möglichkeit viele der heute noch bekannten Bands in natura bei Proben zuzuschauen. Der zweite Versorgungsweg war über *Dakou*-Kassetten oder CDs durch Freunde oder durch Selbstkauf.

Auf die Frage nach seinem Musikgeschmack vor seinem Zugang zum HM reagierte der Künstler erst abweisend und erwidert dann, dass damals zwischen musikalischen Strömungen nicht unterschieden wurde und dass man alles, was zur Verfügung stand, hörte. Er glaubt eine Rechtfertigung zu seinem Geschmack abgeben zu müssen, bevor er diesen überhaupt definiert (N10/141-144). Dieser Argumentation zufolge hat es in der ersten Phase seines Interesses für Musik nur wenig Auswahl gegeben. Somit hörte er alles, wozu er Zugang hatte. Erst in der zweiten Phase vervielfältigte sich das Angebot und er nahm eine Differenzierung nach seinem Geschmack vor.<sup>67</sup>

Die Ost-West-Dichotomie in Form der Genrebildung zeigt sich auch beim K. Trotz seines Kontaktes zum Ausland scheint ihm die Unterscheidung zwischen Rock und HM Probleme zu bereiten. Vor allem wirkt es in seiner Erzählung und im Nachfrageteil, als ob er sich für die *rock mythology* und die grenzenlose Musik oder für die westliche Klassifizierung entscheiden muss. Grundsätzlich argumentiert er nach der chinesischen Variante und meint, dass die musikalischen Übergänge bei ihm flüssig waren. Aber hinsichtlich seiner Band - eine Death Metal-Band - ist die Erklärung nicht ausreichend und er muss sich auf die westlichen Einteilungen beziehen, daher ordnet er die Musik dem „extremen Metal“ zu.

In der Erzählung des K.s sind latente und deutliche Protestformen zu erkennen. Die latente Form ist ein Abweichen vom bisher bekannten Zugang zum HM. In dieser Hinsicht verweigert er den üblichen Weg und eignet sich HM durch den chinesischen Rock an. Der deutliche Protest basiert auf seiner Entscheidung, sich mit extremen Metal-Stilen gegen die konservative Gesellschaft aufzulehnen.

### 3.2.2. Der Passionierte (IP 7)

Der Passionierte (P.) ist wie der Künstler über Kassetten zum westlichen HM gekommen, allerdings hat er sich diese selbst gekauft. Er kam zuerst mit ausländischen

---

<sup>67</sup> „到后来就是有选择了，因为你听太多了... “ „Danach hatte man eine Auswahl zu treffen, denn man hörte [es gab zuviel zum Hören] zuviel... “ (N10/194).

HM-Bands wie *Guns N'Roses*, *Bon Jovi*, *Metallica*, *Slayer* und *Pantera*<sup>68</sup> in Berührung. In seiner Erzählung gibt es keinen Hinweis auf den Einfluss durch sein soziales Umfeld. Er positioniert sich als Einzelgänger und räumt der Erfüllung seiner Träume, die sich auf seine musikalische Karriere beziehen, höchste Priorität ein. Obwohl der P. 1971 geboren wurde, ist er erst Anfang der 1990er-Jahre mit dem HM in Berührung gekommen. Als Grund für seinen späten Kontakt ist, gibt er seinen Heimatort in der Inneren Mongolei an. Angesichts der gewaltigen Entfernung zu Beijing war HM dort erst viel später verfügbar. Durch seinen späten Zugang zum HM bildet sein Fall einen Gegenpol zu den anderen Fällen - die in den 1980er-Jahren mit HM in Berührung kamen - und beleuchtet die Veränderung von materieller Kultur in der letzten Phase der 1980er-Jahre.

### 3.2.2.1. Formale Textanalyse

#### a) Persönliche Daten des Passionierten

Der Passionierte (P.) wurde 1973 in der Inneren Mongolei geboren und ist zum Zeitpunkt des Interviews 40 Jahre alt. Seine Eltern waren Lehrer und sind bereits pensioniert. Von seinen Großeltern ist nur noch seine Großmutter väterlicherseits am Leben, jedoch konnte weder ihr Wohnort noch die Beziehung zu ihrem Enkelsohn erfragt werden. Seine Schwester ist um drei Jahre jünger als er und hat bereits eine Familie gegründet. Der P. hat in der Oberstufe seine Schulausbildung abgebrochen und trat danach dem Militär bei. Heute ist er professioneller HM-Musiker und Unternehmer in Beijing.

#### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Der P. folgt der Erzählaufforderung mit einer Stegreiferzählung über seine Träume in seinem Leben. Seine Musikbiografie ist in seinem Leben dominant und lässt nur wenige Nebenerzähllinien zur Familie oder zu Freunden zu. In seiner Stegreiferzählung ist der Traum ein zentrales Deutungsmuster, das er einerseits zur Darlegung der sozialen Probleme durch die hohen Anforderungen der Gesellschaft verwendet. Andererseits dient der Traum als Leitfaden in seiner musikalischen Karriere. Das Festhalten an seinen Träumen ist ein Protestmittel gegen die Zustände in der chinesischen Gesellschaft. Seine Kritik der Gesellschaft bildet eine

---

<sup>68</sup> *Pantera* zählte in ihren frühen Phase zum Glam Rock, wechselte später aber zum Groove Metal. Gegründet wurde die Band 1981 in Arlington, Texas (Pantera, online).

Haupterzähllinie, die durch die Nebenerzähllinien der materiellen Kultur von Veranstaltungsmöglichkeiten bis Plattenlabels ergänzt wird. Im Zuge des Kondensierungszwanges spart er Informationen über seinen ersten Zugang zum HM aus. Daher basiert diese Auswertung auf der Stegreiferzählung des P.n unter der Heranziehung von einzelnen Segmenten aus dem immanenten und exmanenten Nachfrageteil. Seine Erzählung bildet im Aufbau und im Inhalt ein Pendant zu den anderen Fällen und bereichert damit diese Auswertung.

### 3.2.2.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der

#### Haupterzählung

13 B: 这/这/这几天不正好是, 那个, 马丁路德金的那个50周年嘛, 《我有一个梦想》,  
14 你知道吗。那个演说。我觉得最近比较有意义。我/其实(。。)啊, 但是我当在, 小  
15 时候还不知道马丁路德金是谁, 但就我来/我目前的人生来说, 就我一直在追求我的梦  
16 想。就像马丁路德金说的一样, 他有很多梦想。  
17 其实包括我主/我老家, 内蒙。然后十五年前吧, 来到北京。然后就是一点点就是说做  
18 音乐。好久一直在实现不同的梦想。比如最早期的, 那时候/就是刚开始的时候特别简  
19 单, 就我看到一个表演的时候特别羡慕, 特别兴奋, 说我能如果, 能成为一个鼓手就好  
20 了。然后上学的时候, 大概初中二年级的时候, 我就开始学习打鼓。然后之后, 学了大  
21 概有两年后左右, 然后我去当兵, 参军。然后在部队的时候很难, 有那家这不练习, 然  
22 后我就改成了吉他, 啊, 然后一直到了现在。  
(Segment 1/13-22)

B: In diesen Tagen ist es nicht nur so, dass es der 50. Jahrestag von Martin Luther Kings Jr. Ansprache „I have a dream“ ist. Weißt du das? Ich finde, dass sie in letzter Zeit wieder mehr Sinn macht. Ich/tatsächlich (..) ah/wusste ich damals, als ich klein war auch nicht wer, Martin Luther King Jr. ist. Aber jetzt folge ich in meinem Leben ununterbrochen meinem Traum. Genauso wie es Martin Luther King Jr. gesagt hat. Er hatte sehr viele Träume. Eigentlich schließt es auch meine Heimat, die Innere Mongolei, mit ein. Denn vor 15 Jahren kam ich nach Beijing. Mit anderen Worten spielte ich da bereits ein wenig Musik. Sehr lange verwirklichte ich unterschiedliche Träume. Zum Beispiel in der Anfangsphase war es sehr einfach. Ich habe eine Aufführung besucht, die mich besonders beeindruckte und ich war sehr aufgeregt. Ich sagte mir, dass es super wäre, wenn ich Schlagzeuger werden könnte. In der Schule, ungefähr in der 2. Klasse der Unterstufe, habe ich angefangen Schlagzeug zu lernen. Ich lernte es ungefähr 2 Jahre lang, danach trat ich in den Militärdienst als Soldat ein. In der Militärzeit war es sehr schwer, eine passende Gelegenheit zu finden, um Schlagzeug zu spielen. Deshalb wechselte ich zur Gitarre, die ich konstant bis heute spiele.

Der P. eröffnet seine Stegreiferzählung mit der Erwähnung der berühmten Rede von Martin Luther King Jr. (1/13). Dabei erwähnt er indirekt Informationen über seine räumliche und soziale Lokalisation: seinen Heimatort, seine ethnische Abstammung, seine Schulbildung und seinen beruflichen Werdegang bis heute. Er dethematisiert seinen Zugang zum HM, stattdessen verwendet das Deutungsmuster des „Traumes“<sup>69</sup> als Haupterzähllinie, die sich in verschiedene Aspekte des Traumes als Nebenerzähllinien aufteilt. Das erste Segment stellt eine kurze Zusammenfassung von seinem Leben dar, indem er die wichtigsten Ereignisse erwähnt.

Der P. folgt der Erzählaufforderung mit der bekannten Rede „I have a dream“ von M.L. King Jr. Mit seiner Anmerkung über die vielen Träume von M.L. King nimmt er Bezug auf seine Träume (1/16) und seine bereits erreichten Ziele. Er verwendet den „Traum“ als Deutungsmuster für seinen latenten Protest gegen die politische Führung, für die Diskrepanzen zwischen den Ethnizitäten in China und für seine Musikkarriere. Mit Aussagen über die soziale Kluft zwischen den Städten (2/24) oder das schlechte Angebot für Musiker außerhalb von Beijing bezieht er sich auf regionale und politische Unterschiede in China. Er nimmt dabei eine Selbstpositionierung als China, die er mit Disparitäten zwischen den Städten anspricht (1/17). Eine Fremdpositionierung nimmt er im internationalen Kontext vor, z.B. mit HM und als Chinese; da er schon seit 15 Jahren in Beijing wohnt, nur um HM spielen zu können (1/17).

Der formale und endgültige Umzug nach Beijing 1998 ist ein Wendepunkt in seinem Leben. Er zieht von einer Stadt mit einer traditionellen Gesellschaft, die für neue Musikrichtungen noch nicht aufgeschlossen war, in die chinesische Hauptstadt, in der sich künstlerische und musikalische Szenen gebildet haben. Für die Verwirklichung seines Traumes war der Umzug nach Beijing erforderlich, da Beijing in seinen Augen das Zentrum des kreativen Schaffens in China ist und er nur dort als Musiker eine Chance hatte (2/29-32).

Im nächsten Subsegment erzählt er wieder von seiner Jugend, als er sein erstes Popkonzert besuchte (1/19). Die Bedeutung der Popmusikaufführung liegt für ihn nicht im musikalischen Stil, sondern auf dem Schlagzeugspiel. Seine Faszination vom Schlagzeugspiel animiert ihn Schlagzeug zu lernen, womit sein Deutungsmuster

---

<sup>69</sup> Der Traum hat auch bei anderen Bands in den späten 1980er-Jahren eine wichtige Funktion. Bei *Tang Dynasty* wird der Traum in *A dream return to Tang Dynasty* als Flucht aus dem Jetzt in die glorreichere Zeit der Tang Dynastie verwendet (Steen 1996: 168).

aktiviert wird und er sich seinen ersten Traum erfüllt. Seine Musikkarriere begann daher, als er 14 Jahre alt war (N7/103-4). Als er 15 Jahre alt ist, beginnt in China die Ausbreitung von neuen musikalischen Strömungen, wie des *Nordwestwinds*, der *Knastlieder* und des aufkommenden HM. Diese Strömungen boten einen Kontrast zur *Tongsu*-Musik und reflektieren eine Zeit der tiefen Glaubenskrise an das neue China (Wong 2005: 15). In dieser Zeit stellt sich der P. das erste Mal gegen die grundlegenden Erwartungen der Gesellschaft und bricht die Oberstufe ab. Anstatt sich als *Liumang* gegen die Gesellschaft zu richten, verlässt er seinen Heimatort, um in Harbin beim Militär einzutreten. Seine Entscheidung, sich von einer unterdrückenden Gesellschaft abzuwenden und dem Kommando des Militärs unterzuordnen, kann damit erklärt werden, dass er als Kind Polizist werden wollte und eine militärische Ausbildung dafür hilfreich ist (3/71). Beim Militär muss der P. wegen der eingeschränkten Probemöglichkeiten nach zwei Jahren das Schlagzeugspiel aufgeben. Als Alternative zum Schlagzeug wechselt er zur Gitarre. So kann er Proberaumprobleme und den Unmut unter den Kameraden vermeiden. Seine Professionalität als Gitarrist betont er mit seiner ununterbrochenen Spielerfahrung zuerst auf der klassischen Gitarre (seit er 16 Jahre alt ist) und dann auf der E-Gitarre (seit er 18 Jahre alt ist).

27 B: 就是可能大部分, 就是/应为/我给你说就是说以前就是在中国的乐队啊, 知名的  
28 乐队, 百分之九十都在北京。包括其他形式的艺术家, 独立制片啊, 影视啊什么的, 几  
29 乎都在北京。北京的机会更多。对于我们音乐人来说, 他可能有机会有这样的 livehouse  
30 去表演, 在老家是没有这样机会的。还有比如说发唱片, 那个。现在当然很多唱片公司  
31 倒闭了, 但是十年前, 或者几年前, 唱片还少, 有一些唱片公司愿意跟乐队合作给你付  
32 钱, 然后帮你出这个 CD。

33 I: Mhm.

34 B: 现在当然有一个国内的盗版非常严重可能是唱片公司都倒闭了。[...] (。。) 啊,  
35 一开始打鼓, 后来又想, 如果能发一张自己的唱片就太好了, 然后我就不断的进步几年  
36 以后, 来北京差不多6年吧, 发了一张自己的唱片, 然后之后来08年又发了一张, 然后  
37 (。。) 可能现在发了第3张了 (。) 我现在在准备第四张那个专辑, 可能年底也许会  
38 发了。

39 始终是, 就是说, 在追寻自己的梦想, 包括酒吧也是, 那时候/其实看那个/就是开那  
40 个酒吧就是, 怎么说呢, 就是, 啊, 当时想法也挺简单的, 就是想让自己或者身边的朋友  
41 有更多的演出机会。

(Segment 2/27-41)

B: Es könnte sein, dass ein Großteil/Ich erkläre dir das, früher waren die meisten chinesischen Bands, berühmte Bands, zu 90 Prozent in Beijing, einschließlich Künstlern, unabhängige Produktionen und Fernsehen. Die Chancen waren in Beijing viel größer. In Bezug auf uns Musiker haben wir die Möglichkeit, in einem Livehouse aufzutreten. In meiner Heimat gab es diese Möglichkeiten nicht. Außerdem gab es keine Möglichkeit zur Veröffentlichung einer CD. Heutzutage haben natürlich viele Plattenlabels Konkurs angemeldet, aber vor 10 Jahren oder vor einigen Jahren waren es noch weniger. Es gab einige Plattenlabels, die mit Bands zusammen arbeiten wollten. Du hast sie bezahlt und sie unterstützten dich beim Herausgeben einer CD.

I: Mhm.

B: Heutzutage ist es natürlich mit den Raubkopien im Land äußerst ernst, es ist möglich, dass die Plattenlabels in Konkurs gehen.

Als ich mit dem Schlagzeug anfing, dachte ich mir, wenn ich meine eigene CD veröffentlichen könnte, wäre das super. Danach verbesserte ich konstant meine Spielfertigkeiten. Nach einigen Jahren kam ich nach Beijing und fast 6 Jahre später brachte ich meine erste eigene CD heraus. Nach 8 Jahren wurde eine weitere veröffentlicht. Danach ist die dritte erschienen. Jetzt bereite ich gerade das vierte Album vor. Es kann sein, dass es Ende des Jahres erscheint.

Die ganze Zeit über folgte ich meinem Traum, dieser beinhaltet auch diese Bar. Damals, wie soll ich sagen, als ich diese Bar eröffnete, waren meine Überlegungen auch sehr simpel. Ich wollte nur, dass ich selbst und einige gute Freunde von mir mehr Auftrittsmöglichkeiten haben.

In den 1980er-Jahren etablierte sich eine künstlerische Szene in Beijing. Der P. nimmt diese Einschätzung als Rechtfertigung für seinen Umzug nach Beijing. Seine Argumentation über seinen Umzug ist eine Auflistung von materieller Kultur, die ihm seinen Erfolg in Beijing zusichern sollte. Hauptkriterien für seinen Umzug waren demnach die Auftrittsmöglichkeiten in „Livehouses“ (Konzerthäuser) und die Chance einen Vertrag mit einem lokalen Plattenlabel zu unterzeichnen (2/29-30).

Die Argumentation des P.n für den Umzug lässt die Schlussfolgerung zu, dass Musiker aus ganz China nach Beijing gezogen sind, um dort Bands zu gründen oder um mit den davor gegründeten Bands dort berühmt zu werden. Da, nach seiner Aussage, 90% der berühmten Bands in Beijing waren, gab es 10%, die sich irgendwo im restlichen Land aufhielten, aber trotzdem berühmt wurden. Damit belegt er, dass „die“ Szene in Beijing war, aber es gab auch außerhalb dieser Stadt Musiker, die sich profilieren konnten.

Der Umzug des P.n nach Beijing erleichterte ihm auch den Kontakt zu anderen Musikern. Er konnte sich mit der Szene vertraut machen und sich diverse Musikstile aneignen. Für den Austausch mit anderen Musikern und Rezipienten waren *Livehouses* die bestgeeigneten Lokalitäten. Seiner Einschätzung nach konnte sich in jeder anderen Stadt in China - die über diese beiden Anforderungen verfügte - eine Szene etablieren und junge Musiker anziehen. Doch da 90 Prozent der Künstler nach Beijing gingen, dürften andere potenzielle Städte geografisch zu weit von den Musikern entfernt

gewesen sein (z.B. Hongkong, Taiwan) - oder sozial - da alle Künstlergruppen in dieser bereits etablierten Szene untereinander in Verbindung standen. Die Tatsachen, dass es damals (1998) nur wenige Plattenlabels gab und dass es heutzutage wegen der starken Verbreitung von Raubkopien, wieder nur wenige gibt, wirkt sich auf das Deutungsmuster der P. und auf seinen zweiten Traum über die Veröffentlichung einer eigenen CD negativ aus (2/34). Die Kooperation zwischen den Plattenlabels und den Musikern hat sich seines Erachtens verschlechtert „Es gab einige Plattenlabels, die mit den Bands zusammen arbeiten wollten.“ (2/31). Die Zusammenarbeit mit einem Label sicherte ihm neben den gespielten Konzerten einen Teil seines Einkommens. Außerdem konnte er seinen Bekanntheitsgrad damit steigern.

Nach seiner Beschreibung über die prekäre Situation für Plattenlabels in China kommt er über sein Deutungsmuster wieder auf das Schlagzeugspiel und auf seine ersten Erfolge in Beijing zu sprechen (2/34-39). Der P. hatte zehn Jahre Zeit (von 1988 bis 1998), um seine Fertigkeiten auf seinem Instrument zu verbessern. Da er hier nicht explizit sagt, auf welchem Instrument er sich stetig verbessert hat, ist aufgrund seiner heutigen Funktion in der Band anzunehmen, dass er sein Gitarrenspiel meint. Seine ersten CD-Veröffentlichungen schildert er voller Stolz und belegt damit, dass er sich einen Traum verwirklichen konnte.

In Subsegment positioniert er sich als Frontman<sup>70</sup> der Band - obwohl er offiziell der Gitarrist ist - indem er sich als Hauptakteur bei der Veröffentlichung der Alben darstellt (2/35-37). Mit seinem Beitrag als Songwriter der Band bestätigt er diese Positionierung. In diesem Subsegment beweist er auch, dass er mit sehr viel Ehrgeiz an der Umsetzung eines weiteren Traumes arbeitet. Er distanziert sich von vorgeprägten Außenwahrnehmungen - wie z.B. er sei ein *Liurang*<sup>71</sup> - und bekräftigt seine Position mit der Betonung, dass er bald die vierte CD herausgibt.

Der P. folgt dem Muster des Traumes (2/37-39). Er erklärt diesbezüglich, dass es sein Wunsch war, eine Bar mit Konzertmöglichkeiten zu haben. Die Kennzeichnungen mit „... sehr simpel ...“ oder „Ich wollte nur ...“ (2/40) deuten auf einen kurzfristig erhobenen Wunsch bzw. Traum hin, der aus einer Notlage entstanden ist. Diese Notlage bezieht sich nicht nur auf die mangelnden *Livehouses* in Beijing und die Chance in einem davon auftreten zu können, sondern auf seinen finanziellen Stand. Da

---

<sup>70</sup> Der Frontman ist ein „Musiker einer Band, der bei Auftritten - meist als Sänger - im Vordergrund agiert“ (Duden, online).

<sup>71</sup> Siehe Kap. 2.8.7.

er seit seinem Militärdienst von keiner weiteren entgeltlichen Tätigkeit erzählt hat, ist es für ihn wichtig sein Einkommen aus einer anderen Quelle zu beziehen, falls er mit seiner Musik nichts verdienen kann. Deshalb ist dieser Traum eher an eine Zweckdienlichkeit gebunden, als an die Erfüllung eines Wunsches. Das Wort „simpel“ hat hier wieder eine besondere Funktion und stellt den Bezug zu seinem Traum her. Er will damit auf eine möglichst natürliche Entwicklung dieses Traumes hinweisen (2/38).

### 3.2.2.3. Strukturelle inhaltliche Analyse von Segmenten aus dem Nachfrageteil:

- 11 I: Ok. 然后第一次你买一个磁带是什么时候? 是哪个磁带?  
12 B: 你说CD啊, 啊, 那个时候还有磁带, 对。那个时候最开始是中国的, 没有在老家没  
13 有, 我说, 机会很少的, 他那个很封闭。听得都是中国的摇滚乐, 是, 应该是黑豹。中  
14 国的摇滚乐黑豹, 还有唐朝、还有那天国内的崔健, 听一些。  
15 最后来还没来北京然后发现慢慢的听到国外的摇滚乐, 很好。那个时候特别简单 *Bon*  
16 *Jovi*, 什么 *Guns N'Roses*, 后来听什么 *AC/DC*, 越听 Nu Metal, 后来什么那个  
17 *Mötley Crüe*, *Megadeth*, *Metallica*, *Slayer*, 越听越 Metal 啊。  
18 I: Mhm。  
19 B: 后来啊, 认识了 *Pantera*, 美国的乐队。我最喜欢的乐队。然后之后, 后来我来北  
20 京。  
(Segment N2/11-20)

I: Ok. Wann hast du dir deine erste Kassette gekauft? Und welche?

B: Du meinst CDs? Ah, stimmt, damals gab es noch Kassetten. Zu dieser Zeit ganz am Anfang gab es nur chinesische Kassetten, es gab in meinem Heimatland noch keine, dort gab es so etwas nicht. Ich meine, die Chancen waren sehr gering, da es noch sehr abgeschottet war. Alles, was ich zu hören bekam, war chinesische Rockmusik. So was wie *Black Panther*, die chinesische Rockband *Black Panther*, außerdem *Tang Dynasty*, auch den neu im Inland aufgekommenen *Cui Jian* hörte ich ein wenig.

Danach, noch bevor ich nach Beijing ging, begann ich langsam ausländischen Rock zu hören, der sehr gut war. Damals war es sehr einfach, wie *Bon Jovi*, *Guns N'Roses*, danach hörte ich *AC/DC*<sup>72</sup>, und immer mehr Nu Metal<sup>73</sup>, danach hörte ich so etwas wie *Mötley Crüe*<sup>74</sup>, *Megadeth*<sup>75</sup>, *Metallica*, *Slayer*<sup>76</sup>, immer mehr Metal.

I: Mhm.

---

<sup>72</sup> *AC/DC* ist eine australische Hardrock-Band, die 1973 gegründet wurde. Zu ihren größten Erfolgen zählen *Highway to Hell* und *Back in Black* (MacDonald/邵逸 2012:182-183).

<sup>73</sup> Nu Metal ist ein Subgenre des HM, das in den späten 1990er-Jahren populär wurde. Ausgegangen und dominiert wurde dieser Stil von amerikanischen Bands, wie *Korn* oder *Limp Bizkit* (Kahn-Harris 2007:135).

<sup>74</sup> *Mötley Crüe* ist eine Heavy Metal-Band, sie wurde 1981 in Los Angeles (California) gegründet (Mötley Crüe, online).

<sup>75</sup> *Megadeth* wurde 1983 in San Francisco gegründet und gehört zu den ersten Thrash Metal-Bands weltweit (Megadeth, online).

<sup>76</sup> *Slayer* wurde 1981 in Huntington Park in Los Angeles County gegründet und zählt zu den ersten Thrash Metal-Bands (Slayer, online).

B: Später lernte ich die amerikanische Band *Pantera* kennen. Das war meine Lieblingsband. Danach kam ich nach Beijing.

Nachdem der P. in der Haupterzählung keine Einflüsse aus dem Ausland erwähnt und sich auf keine ausländischen Bands bezieht, wird im Nachfrageteil die exmanente Frage nach dem Kauf seiner ersten Kassette gestellt (N2/11-20).

Nach einer kurzen Überlegung stellt er fest, dass es damals noch Kassetten gab. Er erinnert sich, dass es zur damaligen Zeit in der Inneren Mongolei nur chinesische Kassetten gab. Er begründet dies damit, dass die Innere Mongolei zur damaligen Zeit noch zu abgeschottet für ausländische Rockmusik war. Als Beispiele für die Musik, die er damals hörte, zählt er die drei berühmtesten Rockbands Chinas (*Tang Dynasty*, *Black Panther*, *Cui Jian*) auf. Er bezeichnet diese Bands als Rockbands, ohne auf die Unterscheidung zwischen chinesischem Rock und HM einzugehen. Seine Klassifizierung von chinesischer Musik beruht daher auf der *rock mythology*. Hinsichtlich der ausländischen Musik schafft der P. eine temporale Grenze zwischen der Musik in den 1980er-Jahren und dem ausländischen HM vor seinem Umzug 1994. Da er damals schon beim Militär in Harbin war, kam er durch seine Kammeraden mit dem ausländischen HM in Berührung. In seiner Beschreibung bezeichnet er die Bands *Guns N'Roses* und *Bon Jovi* als Rockbands. Seine stilistische und temporale Grenze bezieht sich auf den westlichen Ursprung der HM-Musik in den 1970er-Jahren und des Metal nach 1990. Der HM unterscheidet sich aufgrund des Tempos und der starken Einflüsse aus dem Blues von der heutigen Form des Metal (Walser 1993: 8-9). Der P. geht in seiner Kategorisierung noch weiter und zählt *Bon Jovi*, *Guns N'Roses* als Rockbands auf und nennt einige Thrash Metal-Bands (*Slayer*, *Metallica*). Danach springt er zu einer neuen Form über, den Nu Metal. Er versucht einen zeitlichen Rahmen abzustecken und der ZuhörerIn den Beginn seiner Rezeption (Glam Rock) und seinen letzten Stand (Nu Metal) wissen zu lassen. Die als HM aufgezählten Bands zählen zu den berühmtesten westlichen Bands (N2/15-17), die gleichzeitig mit dem Nu Metal Ende der 1990er-Jahre wieder oder noch aktiv waren. Die letzte Band, die er im Zusammenhang mit dieser exmanenten Frage nennt, ist seine Lieblingsband *Pantera* (N2/19). Aufgrund der fehlenden Erzählung in diesem Segment bleibt der Detaillierungszwang aus. Der P. erwähnt nicht die Art, den Zeitpunkt und den Ort des Zugangs und des Kaufes von weiterer Musik. Des Weiteren dethematisiert er auch Einflusspersonen in dieser Phase. In seiner Darstellung positioniert er sich als

Einzelgänger, der – wie bereits in der Haupterzählung – seine Ziele verfolgt, ohne von Außen beeinflusst zu werden.

- 23 I: 你什么时候买的吉他?  
24 B: 应该上学时候, 89年左右吧。对, 那时候弹古典吉他。然后91 年开始买了  
25 第一个电吉他。就可以乐队练。  
26 到XX的来 1994 年我来北京学习过, 找过一个老的吉他师。之后我回老家,  
27 [...]   
28 I: 你从哪里买的第一把吉他?  
29 B: 对, 就在买乐器商店, 第一次在我当兵的城市, 哈尔滨。  
30 I: 所以如果你们排练在哪, 在哪演出?  
31 B: 当时有专门的排练房, 然后现在我在自己排练在舞台。以前就在一另小的,  
32 有一个小的排练市区排练, 是付费的, 可能一个小时50块钱。我们只带吉他,  
33 他们有鼓和那个乐器的音像。插然后可以排练。[...]   
(Segment N3/23-33)

- I: Wann hast du dir eine Gitarre gekauft?  
B: Als ich noch zur Schule ging, ungefähr 1989. Ja, damals spielte ich noch klassische Gitarre. Danach, 1991, kaufte ich mir eine E-Gitarre, damit ich in einer Band proben konnte.  
1994 kam ich von XX nach Beijing, um Gitarre zu lernen, ich suchte mir einen alten Gitarrenlehrer. Später kehrte ich wieder in meine Heimat zurück.  
[...]   
I: Wo hast du deine erste Gitarre gekauft?  
B: Ja, ich habe sie in einem Musikgeschäft gekauft. Das erste Mal in der Stadt, als ich beim Militär war, in Harbin.  
I: Als ihr geprobt habt, wo war das und wo seid ihr aufgetreten?  
B: Damals gab es ein spezielles Haus mit Proberäumen, heute übe ich auf meiner eigenen Bühne. Früher gab es einen kleinen Proberaumbezirk, wo wir proben konnten. Wir bezahlten vielleicht 50 Yuan für eine Stunde. Wir mussten nur unsere Gitarren mitnehmen, das Schlagzeug und die Tontechnik waren schon dort. Wir mussten alles noch an den Strom anschließen und dann konnten wir schon proben. [...]

Nach seiner Schilderung zu seiner ersten Gitarre und der Lernmethode versucht die Interviewerin, ihn zu einer Erzählung über die damalige materielle Kultur zu animieren (N3/23-42). Auf die Frage nach dem Ort des Kaufes, entgegnet er „... in einem Musikgeschäft ...“ (N3/38). Er geht schließlich auf die Frage näher ein und sagt, dass er seine erste E-Gitarre bereits während seinem Militärdienst in Harbin gekauft hat. Bisher war aus der Haupterzählung nur bekannt, dass er sich 1991 eine Gitarre kaufte, aber nicht, dass es sich dabei bereits um die zweite – eine E-Gitarre - handelte. Seine klassische Gitarre kaufte er 1989. Um den Erfordernissen seiner zukünftigen Band zu entsprechen, lernte er auf E-Gitarre um.

In diesem Segment (N3/23-29) erwähnt er erstmals, dass er von 1989 bis 1990

Schlagzeug und klassische Gitarre spielte. Das Erlernen dieser Instrumente erfolgte autodidaktisch, da er von einem Gitarrenunterricht erst 1994 erzählt. Im Zusammenhang mit der Suche nach einem Gitarrenlehrer erzählt er auch von seinem ersten Umzug nach Beijing. Im darauffolgenden Subsegment über den Kauf seiner E-Gitarre lässt sich der Hergang des Instrumentenwechsels nachvollziehen (N3/37-39). Während der ersten Zeit im Militär spielte er noch Schlagzeug und eventuell auch traditionelle Gitarre. Erst nach einiger Zeit – als der Lärm des Schlagzeuges für seine Kameraden zu groß wurde oder er zu wenige Rückzugsmöglichkeiten zum Proben hatte – kaufte er sich in der Stadt seiner Dienststelle eine E-Gitarre. Das Interesse an Gitarre hat in ihm den Wunsch nach einem Professionswechsel vom Soldaten zum Musiker geweckt, weshalb er 1994 nach Beijing zog. Dort erlernt er das Gitarrenspiel von einem „alten“ Lehrer. Unter „alt“ versteht er dabei die Erfahrungswerte und die Professionalität des Lehrers. Außerdem gibt er damit an, dass es in seiner Heimatstadt keinen vergleichbaren Gitarristen gab und er deshalb nach Beijing fahren musste. Die exmanente Frage nach Räumlichkeiten für Bandproben bringt neue Informationen zu der damaligen Entwicklung (N3/39-41). Bisher gab es – von anderen IP – die Auskunft von Proberäumen, die im eigenen Haus oder in einer Siedlung von Wanderarbeitern oder Bauern waren. Der P. erzählt von einem kleinen Areal, in dem es Proberäume gab. Er beschreibt es als einem kleinen Stadtbezirk.

- 101 I: 你是什么时候开始决定做重金属音乐的吗?  
 102 B: 我当时听黑豹, 唐朝, 非常非常喜欢, 那个时候我决定 / 有一个梦想要做了一个重  
 103 金属乐队。他们在象 / 有一点象 *Iron Maiden*, 你知道?  
 104 I: Mhm.  
 105 B: 或者是 (--)。我觉得就这样最老 / 早记得 heavy metal。那黑豹有一点流行的重  
 106 金属, 但是也特别好听。我觉得 / 特别喜欢 / 唱的很愤怒也是 / 有一点批判这样, 就  
 107 一点点没有这么严重。就对人的批判, 比如说你怎么能批判对人还没批政府。  
 108 I: Mhm.  
 (Segment N7/101-108)

- I: Wann hast du dich für HM entschieden?  
 B: Als ich damals *Black Panther* und *Tang Dynasty* hörte. Ich war äußerst vernarrt in sie. Damals entschied ich mich/ich hatte den Traum von der Gründung einer HM-Band. Sie sind ähnlich wie *Iron Maiden*, kennst du sie?  
 I: Mhm.  
 B: Oder (--). Ich finde, das war der älteste/erste HM, an den ich mich erinnern kann. Diese *Black Panther* waren ein wenig, so etwas wie Pop-Metal, aber sie hörten sich gut an. Ich fand/ich mochte ihre Musik, weil sie sehr leidenschaftlich gesungen haben und es klang ein wenig nach Kritik, aber nur ein wenig, nicht zu stark. Es war eine Kritik gegenüber Menschen. Nur wie kann man Menschen kritisieren ohne dabei nicht auch die Regierung zu kritisieren?  
 I: Mhm.

Die Bevorzugung von *Black Panther* gegenüber *Tang Dynasty* deutet darauf hin, dass er sich mehr mit rein chinesischen Bands identifizieren könnte als dem Hybrid aus chinesischen und westlichen Elementen (N7/78). Er hörte im Sinne der *rock mythology* authentische Bands wie *Black Panther*, die durch ihre Liedertexte eine Vorbildwirkung auf ihn hatten (N7/79-80). Die latenten Kritikäußerungen der Band sprachen ihn an. Er war einerseits beeindruckt von der Art ihrer Kritik – nämlich dass sie diese gegen Personen und nicht direkt gegen die Regierung richte. Andererseits ist der P. davon überzeugt, dass sie damit die Regierung kritisieren wollten. Er vertritt diesbezüglich die Meinung, dass man nicht Menschen kritisieren kann, ohne dabei die Regierung zu kritisieren.

#### **3.2.2.4. Analytische Abstraktion**

Der P. versucht in der Haupterzählung mit dem Deutungsmuster des „Traumes“ seine Lebensgeschichte zu erzählen. Der Traum symbolisiert seine Ziele, die er sich in seinem Leben setzt oder noch erreichen will. Durch die Inspiration von M.L. King gehen seine Träume über die bloße Verwirklichung hinaus. Sie stehen im Zusammenhang mit den Zweifeln aus seinem sozialen Umfeld, die nicht daran glauben, dass er seine Ziele erreichen kann. Das mangelnde Vertrauen bzw. das mangelnde Selbstvertrauen in die eigene Ethnizität bildet den zweiten semantischen Aspekt von seinen Träumen. Seine Betonung, dass seine Heimat in den „Traum“ involviert ist, lässt Rückschlüsse auf die regionalen Disparitäten und die ethnischen Ungleichheit in China zu. Seine Kritik an dem späten Zugang zur ausländischen Musik in der Inneren Mongolei betont, dass das Land und das Volk nicht die gleichen Vorteile im Zuge der Reform- und Öffnungspolitik genießen konnten wie Beijing. Der einzige Weg für ihn, um dieses Problem zu lösen, ist der Umzug nach Beijing.

Sein erster Kontakt mit dem ausländischen HM ist ein Brennpunkt in diesem Ungleichgewicht zwischen den Landesteilen. Durch den Kondensierungszwang erachtet er in der Haupterzählung seinen Zugang zum HM als zu „einfach“ und damit als irrelevant für das Interview. Sein kurzes Abhandeln von Vorgängen, die „einfach“ in seinem Leben waren, gibt zu verstehen, dass er diese Themen nicht als sinnlos empfindet, sondern ihre Bedeutung bisher noch nicht erörtert hat. Das Ausweichen vor diesen „einfachen“ Themen - z.B. wie er zum HM gekommen ist, wann das war etc. - zeigt an, dass er sich bisher auf sein Ziel, das Ergebnis seine

Aktivitäten, konzentriert hat und nicht auf den Anfangspunkt davon. Sein Zugang gestaltete sich wie beim Künstler durch Kassetten. Der P. jedoch hat sie selbst gekauft und wurde nicht durch den Geschmack seiner Freunde beeinflusst. Zuerst hörte er Glam Rock-Bands und später Nu Metal. Mit seiner Aneignung des musikalischen Stils von *Pantera* ordnet er sich als ein Teil der Glokalisierung ein. Größtenteils verwendet er keine temporalen Marker, was die Kontextualisierung seiner Geschichte erschwert. Der bewusste Verzicht auf temporale Einordnung deutet auf eine späte Auseinandersetzung mit dem HM im Vergleich zu anderen HM-Musikern hin. Dieser Nachteil resultiert aus der Abgeschlossenheit der Inneren Mongolei. Im gesamten Interview werden keine direkten oder indirekten Kontakte mit Ausländern oder ausländischen Studenten erwähnt - zum einen, weil er nie eine Hochschule besucht hat und von daher keinen Kontakt zu (chinesischen oder ausländischen) Studenten hatte. Zum anderen kam er auch beruflich durch seinem Militärdienst nicht mit Ausländern in Kontakt. Demnach hat er keine Erfahrung mit dem Ausland – außer über CDs der HM-Bands. Der P. versucht im Interview durch das Deutungsmuster des Traumes eine Fremdpositionierung als Kritiker und Rebell gegen das chinesische System zu vermeiden. Der „Traum“ sollte daher als Deckmantel dienen. Außerdem kommt durch seine Begeisterung für die latente Formulierung von Kritik in der Musik von *Black Panther* und *Pantera* seine musikalische Anlehnung zum Vorschein.

Der P. positioniert sich in seiner Erzählung als der „*absent other*“, der mit seiner Musik die Gesellschaft bezüglich der Missstände in China wachrütteln will. Er stellt sich als individueller Musiker dar, der ständig nach neuen Zielen strebt.

### **3.2.3. Gesamtanalyse: Erster Kontakt durch Freunde und *Dakou***

In der zweiten Fallstruktur sind die Musiker durch ihr soziales Umfeld mit dem ausländischen HM in Berührung gekommen. Ihre Freunde mussten dafür nicht das Land verlassen, da es damals schon chinesische Rockmusik und Kassetten von westlicher HM-Musik in China gab. Aufgrund dessen empfinden sie ihren Zugang als unkompliziert und nur marginal erwähnenswert. Die IP wurden Anfang der 1970er-Jahre geboren und sind zwischen dem 15. und 18. Lebensjahr mit dem westlichen HM in Berührung gekommen. Beide IP sind in der Umsetzung ihrer musikalischen Karriere sehr ehrgeizig. Sie gehören zu den Begründern von den neuen Substilen Death Metal und Nu Metal in China. Sie können den ersten Berührungspunkt mit dem westlichen

HM nicht mehr genau definieren, weil sie die Musik nach der *rock mythology* klassifizierten.

Der Künstler ist in Beijing aufgewachsen und kam mit dem HM bereits in der Oberstufe in Kontakt. Am Beginn seiner Erzählung nahm er die Position eines Mitläufers ein, der sich mit einem Freund die Proben von *Black Panther* und *Tang Dynasty* im Nebengebäude der Zentralakademie für bildende Künste anschaute. Durch die ausländischen Bandmitglieder kam er gleichzeitig mit ausländischen Studenten und ausländischem HM in Verbindung. In seiner passiven Position als Mitläufer konnte er keinen Unterschied zwischen Rock und HM feststellen, weswegen sich in der Retrospektive ein fließender Übergang von Rock auf HM ergibt. Der K. kam 1989 mit den Bands *Pink Floyd*, *Metallica* und *Slayer* zuerst durch Kassetten von Freunden in Berührung und später kaufte er sich *Dakou*-Kassetten. Der P. differiert von K. durch die geografische Distanz zum musikalischen Zentrum Chinas. Da der P. nicht in Beijing aufgewachsen ist, kommt er erst 1991 mit dem ausländischen HM in Berührung. Im Gegensatz zum K. hat er sich zuerst durch Musikkassetten von Kameraden beim Militär mit chinesischen HM-Bands wie *Black Panther* und *Tang Dynasty* mit dieser Musik vertraut gemacht. Danach kaufte er sich *Dakou*-Kassetten von ausländischen Bands, z.B. *Guns N'Roses* und *Bon Jovi*.

In der zweiten Fallstruktur zeigen sich keine intergenerationalen Verbindungen zum HM. Beide Fälle setzten sich mit dem ausländischen Phänomen des HM und den Subgenres auseinander und richteten ihre Band dementsprechend aus. Der K. fand über Umwege zum Death Metal. Er hörte bei Bandproben den chinesischen Rock und lernte durch ausländische Musiker dort auch gleichzeitig den ausländischen Rock und HM kennen. Später kaufte er sich *Dakou*-Kassetten und fand darin seinen bevorzugten Stil, den er sich auch mit seiner Band aneignete. Der P. ist mit seiner Band in das Konzept der Globalisierung als HM-Hybrid mit westlicher Melodie und chinesischem Gesang und Lyrics einzuordnen. In seinen Liedertexten nimmt er sich ein Beispiel an den latenten Kritikformulierungen in den Liedern von *Black Panther*. Sukzessiv entwickelt er (genauso wie der K.) seinen Musikgeschmack von HM-Bands wie *AC/DC* oder *Mötley Crüe* zu Nu Metal bzw. Groove Metal von *Pantera*.

Im Bezug auf Ethnizitäten spielen die Fälle dieser Fallstruktur einen HM mit chinesischen Elementen und mit einer starken Anlehnung an den Westen. Bands wie *Def Leppard* oder *Pantera* dienen als Vorbilder für ihre Musik. Der P. greift auf das Deutungsmuster der Ethnizität im Bezug auf die Disparitäten zwischen Beijing und der

Inneren Mongolei zurück. Mit der Betonung seiner Herkunft hebt er sich von Han-chinesischen Bands ab. Ethnizität ist auch in den Lyrics des K.s von Bedeutung, da er chinesische Minoritäten darin thematisiert.

### **3.3. Fallstruktur III: Akteure zwischen West und Ost**

Die Fälle des seriösen Metalers und des Metamusikers lassen sich der Fallstruktur I – (des Besengitarristen und seinen verwandten Fällen) und der Fallstruktur II (des Künstler und des Passionierten) gegenüberstellen. Die dritte Fallstruktur dient der Gegenüberstellung hinsichtlich des Zuganges zum HM im Ausland und hinsichtlich ihres Wissens über die Entstehung des HM im Westen. Die Fälle der dritten Fallstruktur differieren von den Fallstrukturen I und II in ihrem biografischen Verlauf und in der ersten Kontaktaufnahme mit HM.

#### **3.3.1. Der seriöse Metaler (IP 8)**

Der Fall des seriösen Metalers (s.M.) bildet den zentralen Fall der dritten Fallstruktur. Er ist der älteste aller Interviewpartner und kann daher in seiner Lebensgeschichte einen direkten Bezug zum HM im Westen und in China herstellen. Sein Zugang ereignete sich in drei Etappen: Da er in den Vereinigten Staaten von Amerika (USA) aufgewachsen ist, hat er die Entwicklung des HM in Amerika und in Europa mitverfolgen können, wodurch ihm ein Wissensvorsprung gegenüber den chinesischen HM-Musikern und Rezipienten zugutekommt. Zweitens bildet HM eine natürliche Konstante in seinem Leben. Sein Interesse am HM wurde auch von seinen Lesegewohnheiten (Science-Fiction- und Fantasyromane), von seiner klassischen Musikausbildung und seinem Interesse an komplizierten Gitarren-Spieltechniken (Progressive Metal und HM) beeinflusst. Die dritte und letzte Etappe waren sein Studium und seine erste Band in Amerika, die ihm als Musiker auch den Zugang zu China ermöglicht hat. Aufgrund seiner Positionierung als ernstes Kind und später als Musiker erhielt er das Pseudonym „Der seriöse Metaler“.

### 3.3.1.1. Formale Textanalyse

#### a) Persönliche Daten des seriösen Metalers

Der s.M. wurde 1966 in den USA geboren und ist zum Zeitpunkt des Interviews 47 Jahre alt. Sein Vater war bis zu seiner Pensionierung als Ingenieur tätig und hat danach ein eigenes Unternehmen gegründet. Die Mutter schreibt Zeitungskolumnen über ihr bikulturelles Leben in China und den USA. Sie verwendet gelegentlich ihre Kinder als Motive ihres Schaffens. Die Eltern und Großeltern des s.M. stammen ursprünglich aus der VR China, doch im Zuge der kommunistischen Revolution 1949 musste die ganze Familie nach Taiwan fliehen. Einige Jahre später emigrierten die Eltern in die USA, wo der seriöse Metaler 1966 geboren wurde. Er hat zwei Brüder, wovon einer um zwei Jahre älter ist. Der andere ist um zwei Jahre jünger. Seine kleine Schwester ist um sechs Jahre jünger als er. Der seriöse Metaler hat ein Masterstudium in Ostasienwissenschaften mit dem Schwerpunkt chinesische Geschichte absolviert. Heute ist er Abteilungsleiter für internationale Kommunikation in einem chinesischen Unternehmen in Beijing. Seit circa 20 Jahren lebt er mit seiner Familie in Beijing.

#### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Die Analyse des Interviews mit dem s.M. stützt sich auf die Haupterzählung und Segmente aus dem immanenten und exmanenten Nachfrageteil. Der Fall des s.M. differiert von den anderen Fällen, da er als Chinese in Amerika geboren wurde und aufgewachsen ist. Als er 12 Jahre alt war, kam er zum ersten Mal mit HM in Berührung. Aufgrund seines Alters und seines Einflusses auf die Entstehung des HM in China ist er ein zentraler Fall für diese Fallstruktur. Der Erzählung des s.M. wird daher auf einen bikulturellen Aspekte hin untersucht: Erstens auf seinen Zugang zum HM in Amerika und zweitens auf seinen Einfluss auf die Entstehung des HM in China.

In seiner Lebensgeschichte verwendet er Progressive Rock und die Band *Rush* als Haupterzähllinie. *Rush* bildet die Kontinuität in seinem Leben und ist der Ausgangspunkt für seine HM-Karriere. Bis zu seinem Studium bildet seine klassische Musikausbildung (Klavier, Violine und Cello) eine Nebenerzähllinie zu *Rush*. Danach konzentriert er sich auf sein Studium und spielt nebenher bei einer Band, die er gemeinsam mit seinem Zimmerkollegen gegründet hat. Bis zu seinem Entschluss 1988 nach China zu gehen, ist sein berufliches und sein privates Leben in seiner Erzählung

ausgeglichen. Er identifiziert sich vor 1988 explizit mit Progressive Rock. Erst in China positioniert er sich als HM-Fan. Von 1988 bis zu seiner Rückreise in die USA dominiert die Musik sein Leben. Im Bezug auf die Entstehung des HM in China positioniert er sich als Begründer dieser Musik in China.

Sein Vater stellt die Verbindung zu China her. Die Enttäuschung des s.M. über die verpasste Chance, mit seiner amerikanischen Band nach China zu gehen, ruft die latente Sinnstruktur über seinen Konflikt zwischen seiner sozialen und personalen Identität als chinesischer Amerikaner in seiner Erzählung hervor. In seiner Stegreiferzählung kommt der Einsatz der Zugzwänge gut zur Geltung. Er kompensiert seine Erzählung mit musikalischen Aspekten seines Lebens, die er detailliert erzählt und von anderen Meinungen und Erkenntnissen abgrenzt.

### 3.3.1.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung von Segmenten der

#### Haupterzählung

7 B: Sure, I'm was // I am an American by birth, my parents are both from China originally and they  
8 went to Taiwan in 1949, ahead of the communist revolution and in // then went to the United States in  
9 the mid 1950s, I was born in the 1966, so I'm 47 years old right now  
10 ahh when I (...) like many other Chinese Americans in the States we were top piano // ahh, what for  
11 the time we were quite-  
12 young and the second of four children of those who had piano lessons when we were young-  
13 when my (...) older brother started playing violin in fourth grade I was in second grade and I was  
14 really interested in playing violin as well but I had to wait until I was in fourth grade, I was nine or  
15 ten years old before I started playing violin. I was a very good violinist, I made first chair of our  
16 elementary school orchestra, ah, which doesn't really mean much but it's something -  
17 I was in fifth grade, ahm- and everyone who played cello who was in sixth grade who graduated  
18 next year and there was no fifth graders who played cello, so my/our orchestra director insisted that  
19 I switch instrument to cello, and this doesn't sound like its anything important, except that, ah, the  
20 stretch-out cello is similar to/ on a guitar and you know the feeling of vibrato and things like that,  
21 ahh, and, so, I think it was a natural transition from cello to guitar for me.  
(Segment 1/7-11, 2/12-21)

Am Beginn seiner Stegreiferzählung (Suprasegment 1/7-11, 2/12-21) gibt der s.M. einige Eckdaten über seine räumliche, soziale und innerfamiliäre Lokalisation bekannt: das Geburtsland, seine ethnische Abstammung, Bildungsziele, seine genaue Positionierung in der Geschwisterfolge und seine musikalische Ausbildung.

Anstatt den Ort seiner Geburt zu nennen, positioniert er sich als gebürtiger US-Amerikaner. Danach klärt er über seine und die Herkunft seiner Eltern auf, die ursprünglich aus der VR China kamen. Die Herkunft seiner Eltern impliziert, dass er sich in Hinsicht auf familiäre Themen als Chinese positioniert. Nach dem kurzen

Vermerk, dass seine Eltern 1949 wegen der kommunistischen Revolution nach Taiwan fliehen mussten, bricht er die Erzählung ab. Im Nachfrageteil wird das Thema erneut aufgegriffen und er erwähnt, dass sein Großvater mit der Guomindang (GMD 国民党) in Verbindung stand und bei der Machtübernahme der Kommunistischen Partei Chinas gefährdet war. Sein Großvater musste zuerst ins Exil gehen und die Familie folgte ihm kurz darauf (1/92-93). Den Grund für die Emigration der Eltern nach Amerika erläutert er nicht. Fest steht, dass seine Eltern Mitte der 1950er-Jahre nach Amerika auswanderten, wo der s.M. 1966 geboren wurde.

Im nächsten Subsegment beschreibt er seinen Einstieg in die Musik. Er bedient sich des Stereotyps, dass viele chinesische Amerikaner sehr gute Pianisten sind und zählt sich auch dazu (1/11). Der s.M. entspricht mit seiner musikalischen Ausbildung dieser Fremdpositionierung, da er auch damals sehr früh Klavierunterricht erhielt. Die Tatsache, dass er noch „sehr“ jung war, als er mit dem Klavierspiel begann, hat ihn selbst gestört. In seiner Erzählung entspricht das erste „jung“ (1/13) dem allgemeinen Beginn chinesischer Kinder mit dem Klavierunterricht. Das zweite „jung“ bezieht sich auf den s.M. und seine Geschwister. Seine Eltern haben diese musikalische Erziehungsmaßnahme für alle Kinder ab einem bestimmten Alter (von ca. acht Jahren) vorgesehen. Er unterbricht seine Erklärung ohne zu erwähnen, ob seine jüngeren Geschwister auch so früh wie er und sein älterer Bruder Klavierunterricht erhielten.

In einer höheren Stimmlage wechselt er zum Violinspiel und gibt somit zu erkennen, dass er lieber über ein Instrument spricht, woran er mehr Freude hatte. Seine Vorfreude auf das Violinspiel illustriert, dass er sich schon mit acht Jahren mehr für Streich- und Zupfinstrumente als für Tasteninstrumente interessierte und eine Begabung dafür hatte. Er hat sie ohne großen Aufwand erlernt. Sein Erfolg als Violinist begünstigt ihn auch bei seinem Wechsel zu Cello. Obgleich das Cellospiel zuerst nicht sein eigener Wunsch war, bietet es ihm einen problemlosen Übergang zur Gitarre. Die Empfehlung des Orchesterleiters, ihn als Cellisten zu nehmen, bedeutet in seiner Fremdpositionierung (1/18-21), dass er der beste Musiker seines Jahrganges war und stützt somit seine Qualifikation für seine Rolle in China.

22  
23

B: Ah, I didn't actually start playing guitar till I was about 14/about 14 years old though. I borrowed a guitar from a friend of mine, ahm, and just learned some very, very basic things.

(Segment 3/22-23)

Den Übergang zur Gitarre handelt er in zwei Zeilen ab und gibt dazu auch keine detaillierte Hintergrunderzählung ab. Die Erzählkette zwingt ihn schließlich zur Schilderung seines Zuganges zur Gitarre. Es ist zwar vorauszusetzen, dass er als HM-Rezipient Gitarre erlernt, aber bis zu diesem Zeitpunkt hat er noch keine Verbindung zur Rockmusik und zu Rockinstrumenten hergestellt. Es entsteht das Bild, dass er musikalisch sehr begabt war und sich während seiner Schulausbildung intensiv mit klassischer Musik beschäftigte. Im Vergleich dazu beschreibt er seinen Zugang zur Gitarre sehr flüchtig. Deswegen ist unklar, warum er nur einige Basisgriffe auf der Gitarre erlernte. Er betont, dass er erst mit 14 Jahren Gitarre lernte. Dabei fügte er „eigentlich“ (Z. 26) hinzu, womit er zusätzlich betont, dass er sich sehr spät mit einem traditionellen HM-Instrument befasste. Das späte Erlernen der Gitarre ist zurückzuführen auf seinen Wohnortwechsel und auf das damit verbundene Einleben in ein neues Umfeld. Erstmals nimmt er in dieser Erzählung auf einem Freund Bezug (3/23), der das Interesse des s.M. am Gitarre-Spielen geweckt hat und der ihn wahrscheinlich auch mit HM vertraut gemacht hat.

24 B: Ah, (.) at that/by that time I was 14/I was already into/very much into rock music,  
 25 I had a very clear idea of what kinds of rock I liked at that point of/ I/I had already developed a  
 26 pretty very deep contempt of a lot of pop; I was a very serious child, that I/there was a lot of,  
 27 you know, frivolity involved, I didn't like love songs I didn't like you know that sort of thing, I  
 28 was more interested in/in/in bands that took on serious topics/but I was also, ahm, really  
 29 drowned in progressive rock.  
 30 Pro/progressive was properly my real first love I was, ahm, very enamoured with bands like  
 31 *Yes, ELP*, and anything else that,  
 32 you know, to my mind, ah,  
 33 was taking elements of classical music and expressing them  
 34 with rock instrumentation and rock medium, so I really appreciated progressive.  
 35 Ah, I also liked a lot of metal bands, and bands that you described as progressive metal.  
 36 The one band, that was probably the most influential band in my life today was *Rush*.  
 37 *RUSH* was- /you know- /  
 38 I started falling in love with *RUSH* by 1978.  
 39 Ah, their albums *A Farewell to kings and hemispheres* and by the time of/of  
 40 *Permanent waves and moving pictures* they were easily my favorite band,  
 41 that's pretty much all I ever listened too.  
 42 I had a Sony Walkman like 1981/82 and it was in constant rotation I would just listen to // *Rush*  
 43 tapes (.)  
 44 I'd carry around the entire *Rush* disco/cography on/on cassette tape and listen to it  
 45 nonstop.  
 46 Ah, the other bands that/that I was very into that time were like *Black Sabbath, Blue Öyster*  
 47 *Cult*,  
 48 ah, I guess I really got only one like *Priest* record that I kept listening to  
 49 it was a *Priest* record *UNLEASHED in the East*, which I still think its one of the best live  
 50 albums of all time.  
 (Segment 4/24-50)

Nachdem der s.M. eine „Rahmenbeschreibung“ bis zu seinem 14. Lebensjahr abgegeben hat, geht er auf seinen Musikgeschmack und seine Lieblingsbands ein (4/24-49). In dieses Segment manifestiert sich seine personale Identität als Rockmusikfan und als Gegner der Popmusik. Die Kontinuität seiner personalen Identität zeigt sich in seinem Charakter als ernstes Kind und Erwachsener sowie in seiner Vorliebe für ernsthafte Themen in Liedertexten. Er erhebt den Anspruch sehr frühzeitig mit dem Rock vertraut gewesen zu sein („already“) (4/27). Die Formulierung seiner Beschreibung und die Betonung seines Rockinteresses mit „bereits“ suggeriert, dass er seine soziale Identität in der Interaktion mit anderen vergleicht. Er stellt seine „frühe“ Identifizierung als Rockmusikfan gleichzeitig auch dem Beginn seines ersten Gitarrenspiels gegenüber. Auffällig ist, dass er sich in diesem Sinne nicht auf Freunde bezieht, wie es im vorigen Segment der Fall war. Er beschreibt sich damit als sehr eigenständig in der Stilfindung.

In der genaueren Beschreibung seines Rockmusikgeschmacks inkludiert er sein umfangreiches Verständnis für Rockmusikstile. Er behauptet, dass er sich nicht nur sehr früh mit diesem Genre befasste, sondern eine klare Vorstellung der Klassifizierungen der Subgenres hatte. Besonderes Interesse zeigte er am Progressive Rock und an Bands wie *Yes*<sup>77</sup> und *ELP*<sup>78</sup>, die er als seine erste wahre Liebe bezeichnet (4/30). Diese Liebe stützt sich auf die für ihn vertrauten Strukturen aus der klassischen Musik. Durch die Anknüpfung an seine klassischen Musikerfahrungen findet er schnell Zugang zu dieser Musik, welche einen besonderen Stellenwert im Leben des s.M. einnimmt. Die Worte „Liebe“ und „verliebt sein“ (4/30) deuten auf eine tiefe Verwurzelung in seiner Biografie hin. Sie vermitteln Kontinuität zwischen seiner Ausbildung in klassischer Musik und dem Rezipieren von Progressive Rock. Sein Muster für das Verständnis von neuen Musikrichtungen wendet er auch auf HM an, indem er sein Wissen über Progressive Rock auf HM umlegt. In der Erzählung assoziiert er mit seinem Verständnis von Progressive Rock seine Lieblingsband *Rush*. *Rush* repräsentiert seine Lebenswelt, sein Wissen über die Rock- und HM-Geschichte und sein musikalisches Talent, das er auch in der HM-Musik anwendet. Durch die Band *Rush* und den Progressive Rock zeigt sich seine musikalische Präferenz in seiner

---

<sup>77</sup> *Yes* ist eine Progressive Rock- oder auch „Art Rock“-Band aus den späten 1960er-Jahren. Sie komponierten Rocklieder, die von der Klassischen Musik stark beeinflusst waren (Walser 1993: 61).

<sup>78</sup> *ELP* (Emerson, Lake und Palmer) wurde Ende der 1960er-Jahre in England gegründet und zählt zu den einflussreichsten Progressive Rockbands der damaligen Zeit (Emerson, Lake & Palmer: Die ELP-History-Website, online).

Lebensgeschichte. Bezugnehmend auf sein Talent bleibt die Frage offen, warum er sich im Segment 3 distanziert gegenüber dem späten Beginn seines Gitarrenspiels äußert und warum er nur einige Basisgriffe erlernte (3/23).

Seine Liebe zu *Rush* beweist er mit Informationen zur materiellen Kultur Anfang der 1980er-Jahre in den USA. 1981 oder 1982 hatte er einen Walkman der Marke Sony. Zur Festigung seiner Positionierung als Rockmusikfan betont er, dass er die komplette Discografie von *Rush* auf Kassette besaß und diese ständig anhörte.

Nach dieser Ausführung zu seiner Lieblingsmusik kehrt er wieder zu seiner Haupterzählung zurück und fügt hinzu, dass er auch *Black Sabbath*, *Blue Öyster Cult* und *Judas Priest* hörte. Dazu nennt er das Album *Unleashed in the East* von *Judas Priest*<sup>79</sup> als sein Lieblingsalbum. Die beiden anderen Bands werden öfters namentlich genannt, aber er erwähnt keine Details. Entweder gibt er diese Bands nur an, weil das Thema des Interviews HM-Musik ist und er den Anforderungen gerecht werden will, oder er hörte die Musik dieser Bands sehr sekundär.

51 the/the/the dexterity involved was/what was more/ sometimes more impressive to me.  
52 Also lyrics, ah, there was/there was,  
53 ahh, a lot in metal music that/  
54 you know the themes seem to me to be bigger,  
55 they were often, you know, drowned from history,  
56 they/they took on philosophical ideas,  
57 they were, you know, ah, promethean, they had like this sort of unbridled ego, in an -  
58 and they were/ very frivolous,  
(Segment 5/51-58)

In dieser Sinnstruktur (5/51 – 58) stellt er einen Vergleich zwischen Progressive Rock und HM an. Der Vergleich wird erst durch seine Beschreibung des HM klar. Demnach ist der wesentliche Faktor für die HM-Musik eine textliche Darbietung.

Er führt an, dass ihn die Themen in Konzeptalben und Liedertexten „größer“ („seem to me to be bigger“) vorkommen. „Bigger“ bezieht sich auf den Umfang und die Ausdruckskraft des Textes. Das zentrale Argument für seine Affinität zum HM sind die Liedertexte, die er als „groß“, „historisch“ und „grenzenlos“ beschreibt. Danach fügt er hinzu, dass sie einen frivolen Charakter besitzen (5/58), womit er auch Bands mit weniger seriösem Auftreten meint.

---

<sup>79</sup> Das Album wurde 1979 veröffentlicht und erhielt diesen Namen, aufgrund der Aufzeichnung in Tokyo (*Judas Priest - Unleashed in the East - Reviews - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives, online*).

69 I was never really into to kind of PARTY, you know, hedonistic rock, you know, I really hated  
70 the 80s glam- and hair metal, stuff I really couldn't stand, I never believed that that was true to  
71 what the idea of metal was.  
72 I also liked lot of the other cultural touchstones of metal at that time, the sort of medieval  
73 things, paganism, ah, the sort of luciferian elements of metal, I liked, ahm, you know, the/the  
74 kind of ah (...) savagery and barbarism/you know/that was it/  
75 because I think that/I was an adolescent boy, it just seems like a really good outlet for those  
76 emotions in me and, ah, it matched in my tastes of reading, I was reading a lot of dark sources  
77 fantasy/  
78 ah, but, ah, yeah, and so/so then science fiction, and *Rush* was a band that touch on more some  
79 science fiction themes.  
80 ahm, and I was also sort of/sort of drunk to ahm (.) the bigness of the musical ideas /the/the/-  
81 of the more grandiose aspirations they were in the musical idea of concept albums, I really  
82 liked the idea.  
83 I/I think, that looking back I found that, it was a way to of kind of ennoble ah, of/rock music,  
84 you know, I didn't want for it, to be always regarded as a lowbrow, a sort of, you know, a  
85 music for the did- the non-thinking. ah, I liked anything that I lived - that would convinced me  
86 that it was sort of thinking-men music, ah, that's what/what I was/I had/I was a pretentious  
87 little kid/ I had a lot of electrical snobbery, when I wanted to - I liked to listen to music that I  
88 felt it was smart.  
89 Ahm, So, yeah, that's where I really started.  
(Segment 6/69-89)

Vom HM leitet er auf seine Abneigung („I really hated“, „I couldn't stand“) gegen Glam Metal und anderen Hair Metal-Stile der späten 1980er-Jahre über. Er argumentiert seine Abneigung mit der Idee des Metals, dem diese Stile nicht entsprechen („true to“). Seine Vorstellung von HM geht auf den Ursprung dieser Musik und auf die ersten Bands dieser Szene zurück (*Black Sabbath*, *Iron Maiden*). Mit seiner Definition vom authentischen HM und Progressive Rock hält er an den zwei Stilen fest, die er als Jugendlicher miterlebte. Diese Stile haben ihn geprägt und stellen daher wichtige Eckpfeiler in seiner weiteren musikalischen Ausrichtung dar. Er grenzt sich mit seiner kritischen Haltung gegenüber anderen Stilen ab. Er trifft seine Musikauswahl in Übereinstimmung mit seinen literarischen Vorlieben. Daher muss die Musik zuerst intellektuelle Anforderungen erfüllen bevor er sie rezipiert. Er positioniert sich damit als Intellektueller, der nur Dinge mag die „smart“ sind (6/86). Spätere Subgenres des HM (6/70 - 71) schließen in seiner nächsten Ausführung den Glam und Hair Metal der 1980er-Jahren mit ein, welche er als kulturelle Prüfsteine des Metal bezeichnet. Den Begriff „kulturelle Prüfung“ nutzt er, um die unterschiedlichen globalen Phänomene in dieser Zeit zu bezeichnen, und verwendet den Pagan Metal als Beispiel für die Abspaltung vom Black Metal.

Aufgrund des Detaillierungszwanges begründet der s.M. seine Vorliebe zu diesen Stilen (6/70 – 75). Der Drang, seine Passion zum Metal der 1990er-Jahre zu

rechtfertigen, ist auf die Bedenken gegenüber diese Szene („luciferian“) zurückzuführen (6/71). In seiner Fremdpositionierung versucht er sich von Vorurteilen wie Antichrist, Satanist, Okkultist etc. abzugrenzen. Das Motiv für sein Interesse an diesen Stilen und Inhalten („savagery“, „barbarism“) ist sein Alter. Damit versucht er sich zunächst von diesen Stereotypen zu distanzieren, aber mit seiner Begründung erreicht er das Gegenteil („I was an adolescent boy“). Demnach spricht diese Musik Jugendliche an, die ein Ventil für ihre aufgestauten Emotionen („those emotions“) brauchen oder in der Jugendzeit eine Phase des emotionalen Chaos durchmachen. Er schafft ein Paradox zwischen seiner Distanzierung von diesen Stereotypen im Bezug auf seine Fremdpositionierung als HM-Rezipient und durch das Rezitieren der allgemeinen Definition dieser Musik. Mit seinen Lesegewohnheiten intensiviert er die Vorurteile gegenüber dieser Szene („dark sources fantasy“). Er lässt diese Kontroverse unerklärt stehen und wendet sich seiner Lektüre als Verbindung zwischen Science-Fiction-Romanen<sup>80</sup> und seiner Lieblingsband zu. Seine Faszination für Musik vergleicht er mit einem Rauschgefühl (6/78), das er durch musikalische Ideen erlangt. Mit Beschreibungen wie „bigness“, „grandiose“ intensiviert er seine Begeisterung für Musik und für die Gestaltung von Konzeptalben, die eine Verbindung zu seiner Lektüre herstellen. Mit dieser Anmerkung stellt er sich als belesenen Jugendlichen dar, der Zusammenhänge zwischen Musik und Literatur erkennt. Er sieht die Musik nicht nur als eine Unterhaltungsform, sondern als ein Netzwerk von interdisziplinären Verknüpfungen.

Retrospektiv erscheint ihm seine Handlung als Jugendlicher, als Rezipient und als Musiker in China als ein Versuch, die Rockmusik auf einen höheren sozialen, musikalischen und intellektuellen Stand anzuheben: „kind of ennoble“ (6/85). Sein Anliegen ist es HM von einem sozialen Randgebiet („lowbrow“, „non-thinking“) in die inneren Kreise eines geistig anspruchsvollen Zentrums zu bringen. Da er hier in der Retrospektive erzählt, weiß er über die weitere Entwicklung des HM Bescheid. Die Vermerke über das Bildungsniveau dieser Musik deuten auf Diskussionen im sozialen und im bildenden Kontext hin, die er damals und auch heute abhält.

Das Ende dieses Segmentes deutet, wie schon zuvor, auf sein materielles Kulturgut hin (4/40-41). Er kommt aus sehr guten Verhältnissen, und seine Eltern konnten ihm einen

---

<sup>80</sup> Die Lyrics des HM beschreiben oft Themen der Literatur, z.B. die Horrorgeschichten von Edgar Allen Poe, die Fantasie von H. P. Lovecraft und J. R. R. Tolkien (Weinstein 1991: 40).

guten Zugang zu diverser Technik verschaffen („a lot of electrical snobbery when I wanted to“). Damit konnte er sich eine Meinung über vorherrschende Phänomene bilden, um die Musik seinem geistigen Niveau entsprechend auszuwählen. Der s.M. gibt zu verstehen, dass ihm seine Eltern die Freiheit gaben, über seine musikalischen Interessen frei zu entscheiden. Er beendet seine Erzählung, ohne sie temporär einzuordnen, und verzichtet auf Hintergrunderzählungen, die seine Behauptung „sehr klug“ gewesen zu sein, unterstützen. Mit der Koda „so, yeah, that’s where I really started“ beendet er diesen Erzählstrang über seinen Einstieg in die HM-Musik.

101 B: (...)  
 102 ah, when I got to college the most influential person was my roommate.  
 103 ah, I went to the University of California Berkeley, ah,  
 104 I had grown up mainly in Upstate New York/a small state in upstate New York until I was 12.  
 105 My years from 1978 to 1984 where/at/ in T., Arizona.  
 106 so, that’s where I went to Junior High school, that’s really where I started getting deeply into  
 107 Metal.  
 108 Partly it was just  
 109 I think, ah (.), the place where I lived, ah, it was middle class suburbia, ah, all (romingly) white,  
 110 and that was the music people listened to, you know, this was the beginning of the new wave of  
 111 British heavy metal, people were, you know, started to get into *Iron Maiden*, they started to get  
 112 into bands like *Saxx*, the *Tygers of Pan Tang*-  
 113 and, ah, you know, ah, there was an awful lot of good Metal coming out of that time.  
 114 Ah, Thrash was just starting, ah, it was you know - by/by the time I went to college, you know,  
 115 Bands like *Access*, *Testament*, *Metallica* were already, you know, on the scene doing  
 116 interesting stuff.  
 117 I have to say, I wasn't initially ah/ah a big fan of Thrash-  
 118 ah/ah, I was by that time really enamoured with a kind of New Barock, ah, *Yngwie Malmsteen*  
 119 kind of stuff, I was/I really liked him for a number of years in the mid 1980s, ah-  
 120 I was never that good, I could never play that, but I kind of aspired to it, ah, I know he/you  
 121 know I looked back at it now and its kind of funny,-  
 122 but I really did like that kind of New Barock style of Metal.  
 123 I/it pretty soon it worth that I mean it went to real accesses and everyone was just you know,  
 124 ah, the only scales you will hear on melodic metal (scales) after a while and everyone was  
 125 playing faster and faster and faster, it is kind of annoying.  
 126 I was also into a lot of experimental, ah, -  
 127 No I mean, I was into *Zappa*, a lot in the 1980s,  
 (Segment 8/101-127)

Im Segment 8 beginnt er genauer über seinen Einstieg in HM zu sprechen. Der seriöse Metaler beginnt seine Erzählung mit der einflussreichsten Person („the most influential person“) hinsichtlich seines Zuganges zum HM. Noch bevor er einen Namen nennt, schiebt er eine Hintergrunderzählung zu seinem Studienort und Wohnort ein. Diese Erzählkette wird auch durch das Wort „room mate“ aktiviert und gibt einen Hinweis darauf, dass er zwischen seinem 12. und 18. Lebensjahr zweimal umgezogen ist (8/104-5).

Nachdem er vorher meinte, dass er durch seinen Zimmerkollegen an der UC Berkeley mit HM in Berührung gekommen ist, erinnert er sich nun daran, dass er bereits in der Junior High-School durch sein soziales Umfeld mit dieser Musik konfrontiert wurde. Er bedient sich in seiner Erzählung des sozialwissenschaftlichen Stereotyps<sup>81</sup> eines HM-Rezipienten. Die Ausführung über seinen Heimatort entspricht der wissenschaftlichen Meinung daher, dass er in einer Siedlung mit größtenteils hellhäutigen Familien der Mittelklasse aufwuchs. Da er aufgrund der Definition von Deena Weinstein in einer prädestinierten Lage und Gesellschaftsschicht für HM war - und er das auch bestätigt - hörte er diese Musik bei Nachbarn oder auf der Straße. Damals kam er über diese Leute an *Iron Maiden*, *Access*, *Metallica* und *Testament*. Zeitlich ist dieser erste Kontakt auf 1978 einzuordnen, da er in diesem Jahr auch erstmals Konzerte von *Styx*<sup>82</sup>, *Rush* und *Blue Öyster Cult*<sup>83</sup> gesehen hat.

Wie bereits in den Segmenten davor, positioniert er sich als Fan einer anspruchsvollen HM-Musik. Zu seiner Vorstellung von HM zählt er eingangs Thrash Metals nicht dazu (8/133). Ihn beeindruckt nicht die Schnelligkeit des Gitarrenspiels, sondern er ist von Bands fasziniert, die nicht dem Mainstream folgen (8/140-1). Seine Selbstpositionierung bestärkt die Annahme, dass er neuen musikalischen Trends sehr kritisch gegenüber steht (8/139). In seiner Erzählung gibt er zu verstehen, dass er in seiner Jugend Trash Metal und Bands wie *Metallica*, *Access* und *Testament* gehört hat, aber der Thrash Metal nicht zu seinen favorisierten Genres gehörte (8/119). Aus seiner heutigen Perspektive meint er jedoch, dass er sich von diesen Bands abgrenzen muss.

128 Like I said, I was deeply influenced by/my collage roommate at UC Berkeley.  
 129 When you signed up for the dorms/ah/in Berkeley-  
 130 you had this little questionnaire you would have to fill out and it was like, you know are you a  
 131 morning person or a night person are you a need person or a sloppy person  
 132 I: aha.  
 133 B: and one of the questions was what are your three favourite bands and so I wrote, ah, the  
 134 same three favourite bands as the guy who I was/I was roomed with it, it was *Rush*, Yes and  
 135 Led Zeppelin, those were the three bands that-  
 136 I: mhm  
 137 B: and so I/ I made fast friends with my roommate from the moment we met. He was a  
 138 drummer and he also played guitar and he was a *Rush* guy. He knew every *Rush* song on drums

---

<sup>81</sup> Die sozialwissenschaftlichen Forschungen über HM werden im Kapitel 2 angeführt und beziehen sich auf Deena Weinstein (1991) und Robert Walser (1993).

<sup>82</sup> Die Band *Styx* ist eine Progressive Rock Band aus Chicago, die Anfang der 1970er-Jahre gegründet wurde ("STYX | styxworld.com," n.d.).

<sup>83</sup> *Blue Öyster Cult* zählt zur zweiten Generation des HM und war bereits in den 1970er-Jahren aktiv. Sie gehören zur ersten Generation von HM-Bands, die Namen wählten, welche mit Blasphemie oder Mystizismen arbeiten (Walser 1993: 2, 10).

139 I knew every *Rush* song on guitar, so ((schnippt)) immediately we started playing in a band  
 140 together, and ah, that band was not very Metal, it was definitely Metal I wanted say-  
 141 but it was definitely/it was in the vein of traditional progressive rock. No yet/I think keyboards  
 142 and had that melodeon sounding stuff and that sailing with guitar line-  
 143 we had a female vocalist-  
 144 really phonetic, drums with lots of thumbs, you know, it just... progressive.  
 145 I: mhm.  
 146 B: but I was always in the band/I was always the guy who leaned most Metal-  
 147 I was you know, liked to bring in more, you know, distorted guitar riffs, and you know more  
 148 chakachaka-stuff.. in/into it.  
 149 ah (...)  
 150 but I wouldn't at that point have really called myself like a/a metal guy, as my first affiliation.  
 151 I didn't actually happen until that later. Ah, and it was actually in China, that it really happened-  
 152 it wasn't until I graduated from college 1988 and came to China that/that I started identifying  
 153 first and foremost with Metal.  
 154 ah ((tief Luft holend))  
 (Segment 9/128-154)

Von der Beschreibung zur räumlichen Lokalisation kommt der seriöse Metaler auf seinen Zimmerkollegen an der Universität zu sprechen. Mit seiner Hintergrunderzählung über die Zimmerzuteilung im ersten Semester möchte er den Zufall der Zusammenlegung mit einem anderen *Rush*-Fan hervorheben. Sein Zimmerkollege hörte exakt die gleichen Lieblingsbands wie er. In diesem Segment macht er zwei neue Angaben: Zum ersten Mal spricht er von einem Freund, welcher die gleichen musikalischen Interessen hatte. Dadurch ändert sich das Fremdbild von einem Einzelgänger zu einem Teamspieler (9/137). Das Verbindungselement zwischen den Zimmerkollegen bildet die Band *Rush*, die bereits eine Konstante im Leben des s.M. herstellt. Zweitens sah sich der s.M. nicht nur als HM-Rezipient. Er erhebt auch den Anspruch, für den Einsatz von HM-Elementen in der Musik seiner damaligen Progressive Rock-Band verantwortlich zu sein (9/141, 146). Im weiteren Verlauf stellt er fest, dass er sich erst durch seinen Aufenthalt in China mit HM identifizierte. Seine Einstellung hatte viel mit dem Glam Metal und weiteren Entwicklungen - wie Thrash und Melodic Metal in den 1980er-Jahren - zu tun (Segment 1-7). Als er 1988 nach China reiste, entstanden im Westen anspruchsvollere Formen des HM, wie Black Metal, die das Ende der Hyper-Kommerzialisierung des HM bedeuteten. Die Tatsache, dass die Philosophie des HM damals in China noch nicht verstanden wurde, kann seine Beziehung zum HM geändert haben. Das führte dazu, dass er sich in China vorrangig mit HM identifizierte (9/152-3).



seiner Band durch das Heimatland seiner Eltern zu reisen und es damit besser kennenzulernen. Daher liegt die Bedeutung dieser großzügigen Einladung für die Studenten in der Chance, mit ihren begrenzten finanziellen Ressourcen als Band nach China zu kommen.

In seiner Argumentation über den Grund für das Ausschlagen dieses Angebots nimmt er eine Verallgemeinerung vor (10/186-7). Das Geld für ein Flugticket wäre für ihn aufbringbar gewesen, da sein Vater öfters beruflich nach China reiste und daher eine gute Position haben musste und seine Mutter auch berufstätig war. Diese Vermutung bestätigt er auch mit seiner Hervorhebung aus einer Mittelklassefamilie zu kommen, seinem Studium in Berkeley, der Besitz eines Walkman und andere elektronischer Geräte. Daher konnten seine Bandkollegen diese Reise nicht finanzieren und er hat sich mit ihnen solidarisch erklärt. Allerdings zeigt seine Enttäuschung über das Scheitern der Reise, dass er den Plan nicht vergessen hat. Die Vorstellung, in China als Musiker tätig zu sein, ist ihm nicht mehr aus dem Kopf gegangen. Dadurch hätte er als Musiker und im Heimatland seiner Eltern etwas bewirken können (10/165-7). Noch im selben Jahr entschließt er sich alleine nach China zu reisen, um dort offiziell einen Sprachkurs zu besuchen und inoffiziell eine Band zu gründen (10/169-70). Im Rückblick auf die Zeilen 159 und 160 bestätigt diese Erzählung, dass er sich bereits damals das Flugticket nach China hätte leisten können (10/168-70).

177 And so, one day some Russian friends of mine they/that I met in school/I was enrolled at  
178 Beijing language institute which is now called the Beijing university of language and culture,  
179 ah, (.) he told me about a music store that they had seen, where they had guitars and amps and  
180 (facs) and he is like, and he suggested that we could go there and maybe find other musicians  
181 or find a place where we could rehearse (.) or find equipment that we needed to rent, if we ever  
182 wanted to do a band, and so the very next day//  
183 (.) ah: S. and I rode the subway down to he Hepingli, and /to this street called Liulichang,  
184 where this is this music store, and we found it, and (.) ah, it was a/everything the a Russian  
185 friend of mine, D. had said. (..) ah , and we went in there and//we are (.) ah looking at these  
186 selections of guitars-  
187 not/you know great but still quite ok and I (..) I started asking the the/the floor managers, a very  
188 tall skinny guy I said is there a chance that we could, you know, to find rehearsal space or that  
189 we could rent equipment maybe we/or that we could like to start, playing in a band together  
190 here he said you know before/before we talk about that why don't you just play/play some  
191 songs try some of our equipment so we/we said sure ok, and we sat down and started jamming  
192 a lot of stuff like some *Pink Floyd* songs and you know, just some basis classic rock stuff, (.)  
193 ah, *Zeppelin* songs, (.) ah, switching off guitar and bass or sometimes but playing guitar and a  
194 lot of people started to coming in from the street (.) you know, who were [was] just astonished  
195 to see these long haired American or Chinese guy and an American playing you know,  
196 music that they never heard before and a style they never heard before (.) ah, and we thought  
197 we gonna get in trouble 'cause all these tourists were coming in of from the street (.) but ah,  
198 instead this / this the manager of the store walks out and very seriously says/asks us to come  
199 with him to go down with him to the back office so we go down this little hallway into

200 this very large office with those sitting chairs, and, he folds his arms very seriously-  
 201 and he takes out a bottle of/of whiskey or Chinese Baijiu-  
 202 I: the Baijiu  
 203 B: right, and some cigarettes and he light the cigarette for each of us and he says how would  
 204 you like to be on stage next week (.) and/and we said oh, yeah of course that would be great  
 205 I: oh.  
 (Segment 12/177-205)

Seine neue Lebenswelt in China wird hergestellt durch seine Erfahrung in einem Musikgeschäft in Beijing und das Zusammentreffen mit seinem zukünftigen Bandkollegen D.W. (12/177–205). Diese Erzählung baut darauf auf, dass ihm Kollegen im Sprachkurs über ein Musikgeschäft informieren. Zusammen mit einem seiner amerikanischen Bandkollegen geht er dorthin, um nach technischem Zubehör oder einem Proberaum zu suchen. Mit dieser Beschreibung belegt er, dass es 1988 in Hepingli in Beijing bereits ein Musikgeschäft gab, das Bassgitarren und Gitarren verkaufte und vermutlich auch in mehrere Abteilungen unterteilt war. Einen Hinweis auf die Größe des Geschäftes gibt auch die Auswahl der Gitarren (12/185). Es handelte sich entweder um einzelne Gitarren diverser Hersteller oder um mehrere Kollektionen von Gitarrenherstellern oder -typen (12/185-6). Damit besteht kein Zweifel, dass 1988 die technische Ausstattung für Musiker vorhanden war.

Die Intention des seriösen Metalers ist es, einen Proberaum zu finden oder nur die Ausrüstung zu mieten. Es interessiert ihn in erster Linie nicht, neue Instrumente zu kaufen, da er und sein Kollege ihre Gitarren von zu Hause mitgenommen haben oder sie erst zu sich holen wollten. Der Filialleiter reagiert auf die Frage des s.M. mit entsprechender Professionalität und lädt sie ein, seine Instrumente auszuprobieren (12/190-2). Der s.M. ist so überrascht über diese Antwort, dass er dieses Ereignis zu einem einzigartigen Erlebnis in seiner Lebensgeschichte macht. Die Situation entwickelt sich zum Vorteil für beide Parteien. Zum einen ziehen beide Studenten die Aufmerksamkeit der vorbeikommenden Touristen auf sich und damit auch unweigerlich auf das Geschäft. Zum anderen können sich die Musiker frei bedienen und vergnügen. Auf die Verwunderung der Touristen hin, nahm der s.M. an, dass diese noch nie eine derartige Musik gehört haben sowie einen Amerikaner und einen Chinesen mit langen Haaren gesehen haben. Die Menschenmenge und das plötzliche Erscheinen des Geschäftsmanagers versteht der seriöse Metaler als Zeichen für Probleme, was aber nicht zutrifft. Mit offensichtlicher Freude schildert er heute genau, wie sich die Situation ereignet hat, und stellt während seiner Schilderung darüber den Manager in seinem Stuhl mit der Flasche Baijiu in seiner Hand nach.

206 B: you know, and you (---) he would... ah, he said, first I wanna introduce you to somebody  
 207 and so it was, he. it was still the 1980s so he pages a guy he says he is gonna meet us in the  
 208 restaurant across the street, so we go over to the restaurant and he start ordering dishes  
 209 then in walks D. W. , D. W. was ah . ah, the lead singer of T. D., ah,  
 210 I: yeah  
 211 B: ah, first time I (ever) laid eyes on him and he was really striking a very remarkable  
 212 character, something like, I had never seen before in China. He is very, very tall he is about 186  
 213 centimetres tall, he had very long hair/I mean hair as long as mine right now, I mean which was  
 214 unprecedented, he has kind of natural wavy hair, so it looked, he looked like you know a rock  
 215 star, he was very kind of a feter style hat and he had like a pressed house key as a/an ear ring, is  
 216 like a key (..)  
 217 I: ((lacht))  
 218 B: as an ear ring (flat out), that was really fun, and ah, so he was dressed very interestingly, he  
 219 is a remarkable looking guy, he is a (..) he has small eyes and a very big nose (.), ah, looks like  
 220 nobody had ever seen before in China. We immediately, began a conversation, and it turned out  
 221 that he was really/he listened to a lot of Metal (.) ah, or stuff, you know, that was like metal I  
 222 mean he liked *Deep Purple*, he liked *Black Sabbath* a lot, he listened to *Iron Maiden* he  
 223 listened to *Judas Priest*, ah, you know, he was familiar with the music and after we had quite a  
 224 bit to drink  
 225 we/he said you know we have this rehearsal place at this Philips factory next to the Shangrila  
 226 Hotel, lets go there. And I said GREAT, YEAH. So S. and me and him pilled in this, you  
 227 know, little minivan taxi and made our way over there and on/in  
 228 I: ((lacht))  
 (Segment 13/206-228)

Durch den Manager des Musikgeschäftes lernt er den zukünftigen Sänger, D.W., seiner chinesischen Band, T.D. kennen. Der seriöse Metaler kann sich noch daran erinnern, dass der Manager den Sänger mit einem Pager angepiepst hat. Da es in den 1980er-Jahren noch keine Mobiltelefone gab, wurden noch Pager verwendet. In einem Restaurant in der Nähe des Musikgeschäfts trifft er auf D.W. Er sah ihn damals zum ersten Mal und war beeindruckt von seinem außergewöhnlichen Aussehen (13/206). Das Aussehen von D.W. ist atypisch für einen Chinesen in China und macht daher einen merkwürdigen Eindruck auf den seriösen Metaler, weswegen er ihn sehr genau beschreibt (13/214-218). Das Aussehen D.W.s bezieht sich auf das Deutungsmuster über den Status der bereits sozial etablierten Sinnstrukturen, i.e. der Aneignung von westlicher Musik in China. Die Kleidung zeigte, dass die HM-Kultur bereits in kleinen Gruppen in China eingebettet war. Das Deutungsmuster bildet die Grundlage für das Verständnis vom s.M. und D.W. Entgegen der vorigen Annahme, werden der s.M. und D.W. Freunde, obwohl D.W. kein *Rush*-Fan ist und er nur HM hörte, wie *Deep Purple*<sup>85</sup>, *Black Sabbath*, *Iron Maiden* und *Judas Priest*. Mit der Aufzählung von den letzten drei Bands scheint er sich den Respekt des seriösen Metalers verdient zu haben.

---

<sup>85</sup> *Deep Purple* gehört zu den Bands, die 1970 den Klang des HM mit ihrem Album „*Deep Purple in Rock*“ mitgeprägt haben und zählen daher auch zu den Begründer des HM. Die Musik von *Deep Purple* setzte eine starke Betonung auf klassische Elemente (Walser 1993: 10, 13).

Außerdem war der seriöse Metaler vom Aussehen D.W.s so sehr beeindruckt, dass ihm die Frage nach dem Musikgeschmack von D.W. nicht mehr wichtig war.

229 B: the middle of this factory floor which was either during the third shift from twelve am to  
230 until/til eight am, there was this glass booth, where the floor manager had his office, and inside  
231 there, there was all their gear and so they could take it up and sat it up on this factory floor (--)  
232 (electrical alert), and so set up the drum kit and we set up the bass amp and the guitar and we  
233 just rotated around to find instruments and just jamming, and, I found D.W. was just a  
234 remarkable player, he was/he had just naturally guitar talent, and you know he/he had good  
235 vibrato and good tone control and he knew how to use distortion, which was something that  
236 was quite rare in China at that time. And I, I already had this idea that he was/we were going to  
237 start a band together and I just knew that he was/he could become something really big.  
238 But I didn't know by that time that he was also a really good singer, had a really high voice and  
239 a really high range that he really like hit super high operatic style notes.  
240 (.) Ah, (.) he at that time played in a Band that was called B. P., H. B., which, ahm, you know,  
241 me have been regarded by some people as hard rocker heavy metal band  
242 They were not, I mean they were as pop as they were rock, I mean they played such a strange  
243 crap bad of different music, everything you know from George Michael covers and things like  
244 that to *Bon Jovi* style, but you know it was very wimpy.  
245 Ah (.) and it was not it didn't have a fixed line-up either, you know, they would play shows  
246 where they would you know (.) one song would end, and one guitarist would come off and  
247 another guitarist come on they would switch drummers, they would have different singers it  
248 was like a federation of musicians that called themselves in all the labeled H. B.  
249 ((tief einatmend)) ((hustend))  
250 ahm, (.) but ah, D. W., I knew was just better, then/then/then this, so I started working on him  
251 by October (--), we really need to do our own thing do our own band and a BAND should be a  
252 fixed line-up of people, should be ah (.) four or five you know, each of them has a fixed role in  
253 the band and/and/ah, I/I began putting together this idea what the band should be about, I even  
254 came up with a name, and a concept before/we/and/I/tell him I didn't tell anybody else, so,  
255 yeah, ((laut einatmend))  
(Segment 14/229-255)

In diesem Segment gibt der s.M. einen genauen Einblick in die Verfügbarkeit von Proberäumen in China in den 1980er-Jahren. Seiner Schilderung zufolge war es für D.W. und seine Freunde kein großes Problem die Halle einer Fabrik während der Nachtschicht als Proberaum zu nutzen. Da D.W. zu der Zeit noch bei einer anderen Band spielte, welche von einer chinesischen Firma mit Proberäumen unterstützt wurde, könnte diese Halle der erwähnte Proberaum gewesen sein. Die weitere Erzählung über diese Jamsession unterbricht er mit einer kurzen Beschreibung des Talents von D.W. Er war einer der wenigen Chinesen, der über die richtige Verwendung des Verzerrers auf der E-Gitarre Bescheid wusste („...he knew how to use distortion...“). Der seriöse Metaler vermittelt seine Überzeugung von D.W., indem er sagt, dass er sich bereits bei diesem ersten Treffen Gedanken über eine gemeinsame Band machte. Dazu musste er ihn unbedingt von der Band H.B. abwerben. Diese war in seinen Augen nur eine schlechte Kopie der 1980er-Jahre Rockmusik. Er bezeichnet H.B. als eine Föderation von Musikern (14/242), die bei einem Liveauftritt die Musiker austauschten. Der

seriöse Metaler sieht dies als Vergeudung von D.Ws. Talent. Er versucht ihn von seiner Idee zur Gründung einer eigenen Band mit einer fixen Aufstellung von bestimmten Mitgliedern sowie seinem Bandnamen und seinem Konzept zu überzeugen.

- 256 Then, I'm/that winter I went back to the United States (.) ahm, (.) to bring back my/the rest of  
257 my gear a, (moderate) gear record. I had a guitar amp I wanted to bring out, I had another  
258 guitar, I had some effects pedals that/that I brought, and ah/and I went/bought a lot of stuff too  
259 was/was back in the States. And then, when I came back to China, it was in February, ah (..)  
260 D.W. told me/he met me at the airport, he told me, I have got great news, there is (.) ah, this  
261 film company this director from Xi'an, he wants to make this movie about a rock band in  
262 China, and (.) he wants us to be the band the star in the movie and to/to write the soundtrack for  
263 the/the soundtrack for/for this movie.  
264 I: (lacht)  
265 B: the movie was called (玩儿摇滚的疯破字) <The crazy one who played rock'n'roll> and  
266 it was the stupidest screen play I have ever read- I mean I hadn't actually, I couldn't read  
267 chinese at that time, but I/I had my/my friends tell me what the screen play was and it was (up)  
268 it was a very very silly, you know, a/a deeply silly screen play,  
269 I: mh  
270 B: ah, but it was not clearly for us to/have our own rehearsal space that we can use all day with,  
271 you know, fully equipped ah, (.) we were further the north side town /m/ah/this area called  
272 Huilongguan, and ah, so we immediately sat to work (.) writing you know music, and he had (-  
273 --) credit a bass player, by the name of Z. Q., as well as drummer, ah, the first drummer we had  
274 turned out to be, ah, you know, the drummer that everyone knows, who is still now the  
275 drummer of T. D. For a while he/he/he/he/his name is C. N., ah, for a while we didn't think that  
276 he was quite good enough, so we had another drummer, a guy named L. S.s. (.) ((einatmend))  
277 And then, my friend from Berkley, in April, that he/he graduated, A. S., S-.-.-.-, true came out  
278 to China, ahm/I/I when I was home I had seen I told him about, you know, all this exciting stuff  
279 that was happening in my life; so he came up as well, so he arrived in China on April, 15th,  
280 April, 15th happens to be the day that Hu Yaobang died  
281 ((SMS läutet))  
282 to spark the student protests of 1989.  
283 I: hm.  
284 B: so he was there, from the moment when the student protest started until, of course, what  
285 happened in/in/in/in/a June of 1989. So, we had a very interesting few seven week or so, we  
286 were/dividing our time between watching the student protests and, you know, watching what  
287 was happening, And playing, you know, ah (.) writing material, playing and rehearsing with  
288 this band.  
289 ((einatmend))  
290 ah, (.) on the morning of June, 3rd, we, went off on tour - we/we (.) had camera crews and stuff  
291 that were gonna shoot us playing - material for this - ah (.) but (.) but we ah (..) we didn't/no  
292 we didn't know, we didn't know that/that sixteen hours later the shooting will begin. And, you  
293 know the/the/the massacre would happen in Beijing  
294 I: mh.  
295 B: so we were absent for that, and we didn't find out about that until the morning of the 7th  
296 when we arrived, in one of the cities we were playing in/in/in/in Dongbei, ah/m/a the city is  
297 called Jijinhua in Heilongjiang Province (.) Ah, (..)  
(Segment 15/256-297)

Zwischen den beiden Segmenten (Segment 14/247 – 254) lässt der seriösen Metaler die Erzählung über die Zustimmung D.W.s zu seinem Angebot aus. Er dethematisiert die genaue Mitgliederzahl seiner Band oder deren Namen und sieht es als

selbstverständlich an, dass D.W. sein Angebot annimmt und aus der anderen Band aussteigt. Basierend auf der amerikanischen Vergangenheit des s.M., die technische und musikalische Möglichkeiten mit sich brachte, hat D.W. seine Entscheidung getroffen. Für ihn boten sich dadurch gute Verbindungen zum Ausland und auch ein direkter Zugang zu moderner Musik.

In der nächsten Erzählung spricht der seriöse Metaler über seine Rückkehr nach Amerika, um seine Musikausrüstung nach China zu holen. Daraus ergibt sich die Deduktion, dass er entweder mit seiner eigenen Musikausrüstung spielen wollte, oder dass er mit der in China verfügbaren Technik nicht zufrieden war. Diese Anmerkung leitet ihn assoziativ weiter zur Erzählung über das Filmangebot, das seine Band während seiner Abwesenheit erhielt. Dieses Angebot war der Grundstein für den Erfolg der Band und bot die Gelegenheit für einen kostenlosen Proberaum.

Sein Wunsch, eine Band in China zu gründen und mit dieser auf Tour zu gehen, ging laut dieser Erzählung in Erfüllung. Wegen den Ereignissen am Tian'anmen Platz 1989 musste er die Tour allerdings vorzeitig abbrechen. Die Studentenproteste von 1989 stellten neben den Aufnahmen für den Film eine Parallelerzählung dar. Diese wird durch den Besuch eines Freundes eingeleitet. Von diesem Tag bis zum 4. Juni 1989 verfolgte die Band die Proteste am Tian'anmen Platz.

305 B: (.) The other thing that, you know, when I started this band (.) ah (.)  
306 when we co-found this band that were a lot of different direction we could have taken, we  
307 could have gone straight for the music that I at that time still really loved most, which is  
308 progressive rock.  
309 But I thought, you know, that's really too far removed from what/were China is right now. (.)  
310 None of the musicians will have the ability to play that style of music, and its//it's a little too  
311 alienated.  
312 It's you know multiple Art time signature and time signature changes (.) ah, very strange, jar  
313 and chord progressions/that are going to sit uncomfortably on the Chinese ear.  
314 Metal, is a little more accessible, I believed.  
315 Metal also has the additional benefit of/of, you know, really training your ability on your  
316 instrument, I mean to play it well you have to be good on your instrument.  
317 And that/that I thought was a really important precondition, for people who, were going to on  
318 to/to make types of music.  
319 SO, I didn't have a sense that/you know, what I was/the/I was sort (.) the/sort of  
320 missionary/what I was going to tell them about music would/would be/(.) would have an  
321 impact. And would have an impact/ and would have an impact why do you then, just (.) ah, you  
322 know my transmission an idea to one individual it would become something larger, if/you  
323 know if I was successful, I/if we were successful as a band.  
324 And ah, it worked. It really worked.  
(Segment 16/305-324)

Da er den Progressive Rock als zu komplex für chinesische Musiker empfand, wählte er die HM-Musik für seine chinesische Band aus. Die musikalischen Strukturen des



oder als Amerikaner sein Doktorat in Amerika zu machen. In dieser Situation dominiert sein musikalisches Interesse und er entschließt sich, als Chinese weitere Jahre in seiner Band T.D. zu bleiben und tritt nach dem Bruch mit dieser einer anderen bei. Der Ausstieg aus der Band bedeutet daher nicht zwangsläufig, dass er auch China verlässt. Er versucht in der chinesischen HM-Szene aktiv zu bleiben und andere Musiker finanziell und professionell zu unterstützen. Mit seinem ersten beruflichen Projekt außerhalb der Musikszene erlitt er einen Fehlschlag und danach deutet die Dethematisierung seiner Arbeit darauf hin, dass es beruflich nicht so einfach für ihn war. In seiner Erzählung (Segment 21/472-512) bringt er nur sein neues musikalisches Projekt zur Sprache. Erst als er einem neuen Musikprojekt zustimmte, spricht er von einem Vollzeitjob ohne genauere Informationen darüber zu erwähnen (Segment 21/449-450). Erst im Nachfrageteil verbalisiert er nähere Daten zu seinem Job, den er damals nachging und auch heute noch hat. In seiner neuen Band integriert er auch wieder HM-Elemente.

### 3.3.1.3. Strukturelle inhaltliche Beschreibung einiger Segmente aus dem Nachfrageteil

4 B: I think, that personally rock music is one of the least suitable mediums/media through which  
5 one should be expressing political ideas. I think they want in a generation, somebody can come  
6 along and do that and do it effectively and do it in a kind of subtle and advanced way, but when  
7 you look at China today and the/the/the problems and the issues that/that Chinese society  
8 confronts, none of them are so black and white, as to lend themselves to, you know, simplistic  
9 treatment in a four minute long song with a repeating chorus and rhyming verses, I think where  
10 you end up, where you can do that is slogans. And slogans are something that China and Chinese  
11 politics have too MUCH of not (.) of, we don't wanna add to that, I think there is no more reason  
12 to listen to what a rock musician has to say about the complexities and the realities of Chinese  
13 politics today, then to listen to say to a carpenter, or a street sweeper, in fact that maybe a  
14 carpenter or a street sweeper maybe have a better perspective on things, are more in touch  
15 perspective on realities, I think there is a lot of show boating that goes on by rock musicians.  
16 There is a couple of things, they understand that if they cloak themselves in a political ideology  
17 they have a greater (peel) and they/are/act to gain the attention in media and academics, all they  
18 needed to do is to put some subversive elements in their/that answers cynical and I think a real  
19 kind of/ to me (.) a pretty contemptible approach. There is a/another bunch who loved to blame  
20 their commercial failure on politics, they say you know, we are censored, we can't do this, we  
21 can't do that, that's actually a bunch of bullshit, you know, there it so rare that political authority  
22 that even pays any attention, whatsoever to/to rock.

(Segment N1/4-22)

Nachdem in der Haupterzählung auch die prekäre Situation am Tian'anmen-Platz und andere politische Themen angesprochen wurden, stellt die Interviewerin die

erzählgenerierende Frage, wie er die Lage 1988 und nach 1989 in China wahrgenommen hat.

Die Frage nach seinem Empfinden über die Situation in China nach 1988 übergeht er und erzählt gleich von anderen Diskussionen über Rock oder HM als politische Medien an. Er legt eindeutig fest, dass Rock oder HM-Musik für die Äußerung von politischen Meinungen nicht geeignet sind. Sein Standpunkt definiert eindeutig, dass die Probleme, die China zu bewältigen hat, nicht in einem vierminütigen Lied abgehandelt werden können. Dieser Auffassung geht auf seinen Wunsch zurück, Musik als Kunst zu sehen. Deswegen ist er strikt gegen den Einsatz von HM-Musik als ein politisches Medium. Er versteht HM, sowie andere Musikstile, als ein künstlerisches Werkzeug, das bestimmte Emotionen thematisiert. Daher sollte es nicht durch Parolen stumpf gemacht werden.

Von seiner musikalischen Bildung ausgehend würde er HM nicht als politisches Protestmittel ansehen und auch verwandte Stile nicht. Sein Einwand dagegen, HM als politische Protestform zu verwenden, bezieht sich auf seine Erfahrung mit Kollegen in China („complexities and the realities of Chinese politics today“, „they cloak themselves in a political ideology they have a greater peel“), welche die Politik Chinas als Aufhänger für ihre Musik hernehmen. Diese Musiker nehmen demnach ihre mangelnden künstlerischen Fähigkeiten sowie den Drang, sich schnell und einfach zu vermarkten, als Hauptmotiv für derartige Produktionen. In seinen Augen gibt es kaum politische Kontrollen, worüber diese Bands in ihrer Musik singen oder sich beschweren müssten.

Nach seiner Erörterung über die derzeitige Musiklandschaft in China stellt ihm die Interviewerin die Frage nach dem „chinesischen HM“ (N2/98-106). Unter dieser Bezeichnung versteht er die Verwendung von typischen chinesischen Instrumenten in der Musik, sodass der Rezipient diese Musik unmittelbar China zuordnen kann. Als erstes nennt er die Band *Nine Treasures* (*Jiubao* 九宝) (N2/99-101). Danach nennt er auch noch *Spring and Autumn* (*Chunqiu* 春秋) und *Tang Dynasty* (N2/102-3). Der seriöse Metaler nennt nicht unbegründet die mongolischen Elemente, als Hauptcharakteristik für einen authentischen chinesischen HM, da er sich damit auf seine aktuelle Band bezieht. In dieser Band versucht er Elemente der Folkmusik mit HM zu vermischen.

In der zweiten Nachfragephase stellt die Interviewerin die exmanente Frage nach seiner Intention zur Gründung von T.D (N4/123-134). Der seriöse Metaler bestätigt, dass es seine Absicht war HM in China zu gründen. Mit der Aussage „It definitely was.“ (N4/133), versucht er alle Unklarheiten darüber, dass T.D. keine HM-Band ist und dass es davor andere HM-Bands gab, zu beseitigen. Die Beschreibung des ersten Albums von T.D. und seine fehlende Kontrolle über die darauf erschienenen Songs, die seinen Vorstellungen von HM nicht entsprachen, bekräftigen, dass ohne sein Einwirken chinesische Musiker keinen „authentischen“ HM-Song produzieren konnten. Interessant ist auch, dass der Grund für seine Behauptung, T.D. sei die erste HM-Band Chinas, einleitend damit argumentiert wird, dass jede Band in diesem Genre sich mit HM identifiziert. Er definiert allerdings nicht, ob es sich dabei um chinesische oder westliche Bands handelt. Das könnte eine Andeutung darauf sein, dass Bands in den 1970er-Jahren im Westen sowie auch chinesische Bands Ende der 1980er-Jahre dieses Muster zeigten.

#### **3.3.1.4. Analytische Abstraktion**

Der s.M. nimmt in seiner Stegreiferzählung die Position eines Einzelgängers ein, der 1978 durch das Mithören der Musik in seinem sozialen Umfeld einer amerikanischen Vorstadt mit HM in Berührung kam. In seinem Fall stellt der Vater keine Verbindung zum Westen her, sondern er stellt diese zu China her. Der Vater verschafft ihm die Möglichkeit mit seiner Band in China eine Konzerttournee zu machen. Aus dieser ungenutzten Chance entwickelt sich für den s.M. der Traum in China als HM-Musiker tätig zu sein. Dieser Traum ermöglicht ihm eine besondere Konstellation seiner Selbstpositionierung zu leben. Er kann sich als HM-Musiker in China profilieren, da damals noch kein HM aus China im Westen bekannt war, und er kann seine personale Identität als Chinese in China leben.

Das Darstellungsmuster des Intellektuellen verwendet der s.M. für seine besondere Stellung als Akademiker, der in der klassischen Musik gut ausgebildet ist, sehr bewandert in der Rock- und HM-Musik ist, und aus guten Verhältnissen kommt. Er verfügt daher über genügend Qualifikationen, um nicht nur von seiner Musik leben zu müssen. Dieser Vorteil verschafft ihm die Freiheit, Musik nach seinem Geschmack zu produzieren, ohne auf die Kommerzialisierung Rücksicht nehmen zu müssen. Dementsprechend ist auch sein Bedürfnis nach Abgrenzung hinsichtlich anderer

Rezipienten oder anderer Musikstile auffallend, wodurch er eine Unabhängigkeit demonstriert und gleichzeitig eine Gegenaktion zu jeder Aktion setzt. In seiner Erzählart demonstriert er seinen Protest, indem er sich gegen die damalige Hauptströmung der Popmusik richtet und stattdessen Progressive Rock und HM hört. Er zeigt, 1988, mit seiner Reise nach China seinen Aktivismus durch die Gründung einer HM-Band, als *Cui Jian* in China als „Pate der Rockmusik“ gefeiert wurde. Mit seiner Teilnahme in einer einflussreichen Band versucht er zu einer positiven Änderung beizutragen, ohne dabei politische Slogans zu produzieren. Politische Inhalte würden - seiner Meinung nach - eine weitere Anhäufung von Slogans bedeuten, von denen China bereits genug hat. Außerdem sieht er Musik als eine Kunstform an, die sich fernab von politischen Themen bewegen sollte. HM-Bands, die sich trotzdem in ihrer Musik mit Politik auseinandersetzen, nutzen daher – findet er – die Politik nur als ein Marketinginstrument oder als Ausrede für ihren kommerziellen Misserfolg. Gleichzeitig kam ihm auch die Öffnung des chinesischen Marktes für alternative Musikstile im Zuge der Einstellung von staatlichen Subventionen an die Plattenfirmen zugute (Steen 1996: 99-100).

Wie bereits oben erwähnt hatte er durch seine Jugend im Ausland einen großen Vorteil gegenüber seinen Kollegen in China. Die Verfügbarkeit von materieller Kultur, wie 1978 sein Sony Walkman und die komplette Discografie von *Rush*, ermöglichten ihm uneingeschränktes Rezipieren seiner Lieblingsmusik und anderer Musik. Durch das Fehlen von Erzählungen über sein Taschengeld oder Studentenjobs ist anzunehmen, dass diese Waren von seinen Eltern gekauft wurden. In China gibt er einen Hinweis auf die Unterstützung von Firmen an chinesische Bands mit Instrumentarium oder Proberäumen. Der s.M. erzählt von einem Fabrikraum zum Proben für die Band von D.W., was wahrscheinlich als eine Kooperation zwischen der Band und der Firma ausgehandelt wurde. Ansonsten entsprach das Instrumentarium nicht den Vorstellungen des s.M. da er 1988 seine Instrumente und die technische Geräte aus den USA nach China holte.

In Zuge dieser Auswertung wird eine Meinung eines HM-Musikers dargelegt, der vom Ausland nach China gekommen ist und dort eine HM-Band gegründet hat. Der s.M. übernimmt dabei nicht die Funktion eines Transporteurs von ausländischer Musik nach China. Er versucht mit seinem Hybrid aus westlicher Melodie und chinesischem Gesang und Lyrics eine neue Kultur zu schaffen. Seine neunminütigen Texte über das

Zurücksehen in die Geschichte Chinas und die Suche nach Identität sprechen für die Erschaffung einer Hochkultur und gegen eine Kommerzialisierung.

Die Informationen seiner Selbstdarstellung und dieser Auswertung deuten darauf hin, dass ausländische Studenten HM nach China gebracht haben. Seine Selbstpositionierung in der Rolle dessen, der diese Musik in China eingeführt hat, bestätigt diese These. Damit würde er die Hypothese dieser Arbeit, dass ausländische Studenten einen großen Einfluss in der Verbreitung des HM in China gespielt haben, belegen.

### **3.3.2. Der Metamusiker (IP 4)**

Der Fall des Metamusikers (M.) ist ein verwandter Fall der Fallstruktur III. In der Biografie des M. lassen sich folgende Ähnlichkeiten zum s.M. erkennen: Der M. hat die Entstehung des HM im Ausland miterlebt und wurde dort zu einem Rezipienten dieses Genres. Er hat sich mit allen Subgenres eingehend auseinandergesetzt, und kann dadurch die Entwicklung dieses Genres genau analysieren. HM begleitet ihn seit seiner Adoleszenz beruflich wie privat. Sein umfangreiches Wissen über dieses Genre im Westen wie in China, sowie seine Perspektive als Nicht-Musiker prädestinierten für ihn das Pseudonym „Der Metamusiker“.

#### **3.3.2.1. Formale Textanalyse**

##### a) Persönliche Daten des Metamusikers

Der M. wurde 1975 in Beijing geboren. Er ist zum Zeitpunkt des Interviews 38 Jahre alt. Sein Vater ist Schallwellenforscher und hat später ein Unternehmen für internationale Kooperationen zwischen Forschungsinstituten gegründet. Seine Mutter ist eine Arbeiterin. Der M. hat einen um zwei Jahre älteren Bruder und eine Zwillingsschwester. Sein Vater und sein Großvater sind sprachlich sehr begabt. Der Großvater sprach Japanisch und sein Vater hat Deutsch studiert. Aufgrund der Deutschkenntnisse des Vaters und dessen Qualifikation als Forscher zog die Familie 1986 nach Deutschland, wo der M. die Schule mit einjähriger Verspätung absolvierte. Nach seiner Pflichtschulausbildung besuchte er eine Fachoberschule. 1995 zog er aufgrund von gesundheitlichen Problemen seines Vaters wieder zurück nach Beijing. Dort übernahm er nach dem Tod seines Vaters dessen Firma und unterstützte seine

Mutter. Nach einiger Zeit löste er die Firma auf und widmet sich seitdem der Organisation von Musikveranstaltungen.

#### b) Wesentliche Informationen zum Interviewablauf

Bis zu seinem zehnten Lebensjahr verbrachte der M. seine Kindheit in Beijing. Aufgrund der beruflichen Qualifikationen seines Vaters als Übersetzer und Informatiker war die Familie des öfteren für eine bestimmte Zeit voneinander getrennt. Daher war es für den M. nicht ungewöhnlich, dass sein Vater 1983 wegen einer neuen Anstellung als Forscher und Dolmetscher für Deutsch nach Westdeutschland ging. Jedoch kam der Umzug der ganzen Familie nach Westdeutschland und die Trennung vom sozialen Umfeld des M. für diesen sehr überraschend. Zusammen mit seiner Zwillingschwester und seinem älteren Bruder konnten sie sich schnell in der neuen Umgebung zurechtfinden. Besonders seine Schwester unterstützte ihn in seinen Interessen - auch für HM. Die Tatsache, dass sie als Mädchen in eine von Männern dominierte Szene eindrang, war damals unter den Jugendlichen sehr ungewöhnlich. Sie war - bis der M. in die Phase des Death Metal und des Grindcore kam - immer seiner Meinung. Aufgrund der früheren musikalischen Entwicklungen war es für ihn nur natürlich, dass auch seine Schwester sich zum HM hingezogen fühlte. Sie konnte sich nach seiner Aussage auch nicht vom HM abwenden, denn es gab zu viele Leute in ihrem Umfeld, die HM hörten.<sup>86</sup>

Der erste Zugang zur Musik (erste Phase) wurde für ihn sehr früh durch seine Mutter in China eröffnet. Seine Mutter hörte Anfang der 1980er-Jahre – wie es in vielen Haushalten damals üblich wurde - ständig Radio. Später kaufte der Vater ihr einen Kassettenrekorder, damit sie ihre Lieblingsmusik von *Boney M.*<sup>87</sup> oder von *ABBA*<sup>88</sup> abspielen konnte.

Der Vater stellte die Verbindung zwischen dem M. und der HM-Musik her (zweiten Phase). Er spielte dem M. in Westdeutschland zuerst klassische Musik vor, wofür er sich einen Plattenspieler und Schallplatten von Mozart, Bach, Strauß und anderen

---

<sup>86</sup> „... 但是她一直也很金属，因为周围太多人听 ...“ (Segment 16/215).

<sup>87</sup> *Boney M.* wurde 1976 vom deutschen Produzenten und Komponisten Frank Farian gegründet (Boney M. - Oxford Reference, online).

<sup>88</sup> *ABBA* ist eine schwedische Popband, die 1973 gegründet wurde (Abba - Oxford Reference, online).

klassischen Komponisten kaufte. Danach kaufte sich der M. selbst Rock- und HM-Schallplatten - z.B. *Iron Maiden* - auf Flohmärkten.

In die dritte Phase tritt er durch sein soziales Umfeld in Westdeutschland ein. Als er Mitte der 1980er-Jahre nach Westdeutschland kommt, ist er von der Kleidung und dem Aussehen der HM-Rezipienten überrascht. Seine Freunde weisen ihn schnell in die HM-Musik und in das *tape trading*<sup>89</sup> ein. Nach einem weiteren Wohnortwechsel in eine kleine Stadt innerhalb Westdeutschlands bemerkt er den Unterschied zwischen Stadt und Land. Er muss feststellen, dass in der Stadt eher Elektromusik, Punk, Industrial und Gothic Rock gehört wurde. In ländlicheren Gebieten war das HM dominant. Dies unterstützt er mit der Aufzählung von Labels, wie z.B. Nuclear Blast<sup>90</sup> oder dem Wacken Open Air-Musikfestival<sup>91</sup>, die alle ihren Hauptstandort in kleinen Städten haben.

Der M. ist sehr phantasievoll und kompensiert in seiner Schulzeit sprachliche Defizite in kommunikativen Unterrichtsfächern (Deutsch, Englisch) durch Kreativität (Bildnerische Erziehung, Musik). Gegen Ende seiner Schulzeit wird seine Leidenschaft für das Schreiben von journalistischen Artikeln durch seine Mitarbeit an der Schulzeitung gefördert. Nicht lange danach gründet er eine eigene Fanzine<sup>92</sup> und interviewt dafür Bands aus seiner Umgebung. Mit dieser Fanzine hat er so großen Erfolg, dass er später sogar Bands wie *Blind Guardian*<sup>93</sup> und *Edguy*<sup>94</sup> interviewt. Einige Zeit nach seiner Rückkehr nach Beijing 1995 muss er das Projekt abbrechen.

---

<sup>89</sup> *Tape Trading* wurde in der westlichen Sekundärliteratur erst in den 2000er-Jahren beleuchtet und beschäftigt sich mit seiner Relevanz für die Entstehung von extremen Metalgenres, wie etwa Grindcore und Death Metal. Die *tapes* wurden anfangs durch Brieffreundschaften weltweit verbreitet und ermöglichten dadurch eine vertraute und gleichzeitig sehr persönliche Nähe zwischen der Musik und dem Rezipienten. (Vgl. Elflein 2010:46, Fn.27).

<sup>90</sup> Nuclear Blast ist ein deutsches HM-Label, das sich Ende der 1980er-Jahre auf das neu aufkommende Subgenre des Extreme Metals umgestellt hat (Kahn-Harris 2007:82).

<sup>91</sup> Das deutsche Wacken Open Air ist eines der größten Outdoor HM-Musikfestivals und hat jährlich 70.000 Besucher (Elflein 2010:11).

<sup>92</sup> Fanzine ist ein Kommunikationsmedium (damals in Form von Zeitschriften) für einen Dialog zwischen Leser und Verfasser (Kahn-Harris 2007:87).

<sup>93</sup> *Blind Guardian* wurde 1986 in Nordrhein-Westfalen als eine Speed Metal-Band gegründet und ist zum Zeitpunkt des Verfassens noch als Power Metal-Band aktiv (Blind Guardian, online).

<sup>94</sup> *Edguy* wurde 1992 in Deutschland gegründet und wird dem Subgenre des Power Metals zugeordnet (Edguy, online).

### 3.3.2.2. Strukturelle inhaltliche Beschreibung der Segmente aus der Haupterzählung

4 B: 我叫XX, [...] 来自北京。1975年生在北京。然后, (.) 我的童年基本上是在北京度过  
5 的。  
6 [...] 之后整个 80 年代初, 是我上, 啊, 上幼儿园和小学, 的时光。那个时候对音乐本  
7 身没有任何认知或感知, 就是没有任何概念, 音乐(十分反正)就是音乐(.)而已。然后,  
8 当时一直就是经常会听收音机, 收音机也放呢也都是/当时对我来说我现在只有模糊的  
9 印象, 我现在知道是放的是什么音乐的, 但当时的感觉是, 就是 blabla, 就是放的音乐  
10 就是声音。  
(Segment 1/4-10)

B: Ich heiÙe XX, [...] und bin aus Beijing. Ich wurde 1975 in Beijing geboren. (.) Meine  
Kindheit habe ich im GroÙen und Ganzen in Beijing verbracht.  
[...] Danach, ganz am Anfang der 1980er-Jahre, war die Zeit, als ich in den Kindergarten und  
in die Grundschule ging. Damals hatte ich weder ein Verständnis noch ein Gefühl für Musik.  
Ich hatte keine Vorstellung davon. Es war auf jeden Fall Musik, einfach Musik und weiter  
nichts. Damals konnte ich immer Radio hören. Im Radio spielten sie/aus meiner heutigen  
verschwommenen Erinnerung war das damals nur „bla, bla, bla“, selbst wenn sie Musik  
spielten, war das nur ein Geräusch.

Nach der Eröffnung des Erzahlraumes durch den Stimulus beginnt der M. seine  
Stegreiferzählung mit seinen demografischen Daten. Er erwähnt dabei sein  
Geburtsdatum und seinen Geburtsort. Anstatt weiter auf seine soziale und  
innerfamiliäre Lokalisation einzugehen, stellt er seine Identität klar (1/4).

Die Klärung seiner personalen Identität ist grundlegend für seine weitere Erzählung,  
weshalb er dies gleich am Anfang anspricht. Der M. identifiziert sich als Chinese, da  
er zwar nicht sein ganzes Leben in China verbracht hat, aber den GroÙteil seiner  
Kindheit. Sein Bedürfnis die personale Identität klarzustellen deutet auf falsche  
Fremddarstellungen in der Vergangenheit hin, da er sehr gute Deutschkenntnisse hat  
und einen langen Aufenthalt in Westdeutschland aufweisen kann. Deshalb versucht er  
dieser Fremddarstellung gleich am Beginn des Interviews entgegenzuwirken (1/4).

In diesem Segment gibt er einen Hinweis zur materiellen Kultur in den 1980er-Jahren.  
Das Radio war damals alltäglich für ihn, weshalb er es als allgegenwärtig in jedem  
Haushalt erachtet. Jedoch zeigen Statistiken von 1990, dass nur jeder sechste Haushalt  
ein Radio hatte. Daher hatten die Familien in denen er verkehrte, alle einen guten  
sozialen Status, um sich ein Radio leisten zu können. Er kann sich an keine spezielle  
Musikrichtung, Band oder Lied erinnern, da ihm das gesamte Programm des Senders  
nur als „... bla, bla, bla ...“ (1/10) in Erinnerung geblieben ist. Aus Charles Hamms

Werk geht hervor, dass 1979 (nach der Kulturrevolution), die Radiostationen zerstört waren und nur vorab aufgenommene und überprüfte Radiobeiträge gesendet werden durften (Hamm 1991: 25). Die gesendete Musik waren Volks- oder Revolutionslieder, weshalb ihn die Musik nicht ansprach und sich eher wie ein Geräusch anhörte (1/10). Darüber hinaus war er ungefähr fünf Jahre alt und seine Erinnerungen an diese Zeit sind schon verblasst. Die Musik wurde zu jener Zeit nicht als Unterhaltung genutzt, sondern unterlag offiziell noch den Yan'an Richtlinien von 1942<sup>95</sup>. Daher kann er auch heute nicht mehr sagen, um welche Musik es sich handelte (1/9-10).

11 B: 然后,我后来才越来越/到现在才越来越发现我母亲其实对音乐的,对音乐很有敏  
12 感,她也是/她/那个80年代初,是改革开放刚开始,普及到每个人/每个的生活,每个  
13 人的家庭。  
14 啊,然后那个时候也会有新的文化,进入中国。服饰服装上的,还有电视开始普及。然  
15 后还有很多新的音乐方面的一些,突破。因为在此之前,中国的音乐当时整个解放以后  
16 就是五十年代到八十年代的音乐基本上以传统的中国民乐和西方的古典音乐或者说歌  
17 剧这些东西,为主。  
18 当然,中国本身的东西,是最主要的,比如说有各种京剧,各种戏曲,然后还有一种东  
19 西,叫民乐。[...]  
20 现在把它也统称为叫通俗。通俗歌曲,因为它是一个,通俗就是,就跟流行文  
21 化比较大众的文化叫通俗。所以那个时候我妈会通过同事有一些,叫卡带。  
(Segment 2/11-21)

B: Danach habe ich immer mehr/Bis heute finde ich immer mehr, dass meine Mutter einen ungewöhnlichen Sinn für Musik hat. Anfang der 1980er-Jahre, nach der Reform- und Öffnungspolitik begann, wurde das Radio im Leben jedes Menschen und in jedem Haushalt populär.

Ah, damals kam auch eine neue Kultur nach China. Es wurden Kleidung, Schmuck und auch der Fernseher beliebter. Danach kam es auch zum Durchbruch von vielen neuen Musikrichtungen. Weil zuvor die Musik in China, genau nach der Befreiung - nach 1950 bis Anfang 1980 - gab es im Grunde nur traditionelle chinesische Folkmusik und westliche klassische Musik, oder man kann auch sagen, dass es chinesische Opern gab. Es versteht sich von selbst, dass Chinas eigene Dinge am wichtigsten waren. Beispielsweise Beijing-Opern, alle chinesischen Opern und dann gab es außerdem auch noch die sogenannte Volksmusik.

[...]

Heutzutage hat man ihr [dieser Musik] den Namen „populäre Musik“ gegeben. Weil die *Tongsu* ist gleich wie die Popkultur eine Kultur der Allgemeinheit. Sie heißt „*Tongsu*-Musik<sup>96</sup>“. Meine Mutter bekam damals von ihren Kollegen einige, sie hießen Kassetten.

In der Erzählung über die Veränderung in seinem Leben, erwähnt er den Einfluss seiner Mutter. Zur Erläuterung fügt er eine Hintergrunderzählung zur Veränderung nach der Reform- und Öffnungspolitik ein (2/11-21).

---

<sup>95</sup> Yan'an ist der Ort, in dem Mao Zedong 1942 sein Konzept für das Schaffen revolutionärer Kunst vorstellte (Steen 1996: 38).

<sup>96</sup> Siehe dazu im Kapitel 2.8.1.

In diesem Segment erzählt der M. von der zunehmenden Verbreitung des Radios und von der Begeisterung seiner Mutter darüber. In seiner subjektiven Perspektive wurde das Radio immer populärer, sodass fast jedes Haus eines hatte und das Leben der Menschen beeinflusste. Die Statistiken belegen, dass nur jeder sechste Haushalt eines besaß. Die Anmerkung, dass seine Mutter einen „komischen“ Geschmack hatte, wird ihn in der erzählenden Zeit erst bewusst geworden sein. Davor kannte er keinen Vergleich mit guter Musik, da er nur Radio hören konnte. Somit beeinflusste sie damit auch indirekt ihren Sohn („Ah, damals kam auch eine neue Kultur nach China.“). Seine Mutter stellte bald fest, dass sie eine besondere Affinität zu ausländischer Musik hatte (2/12).

In der Hintergrunderzählung beschreibt er die Verbreitung von materieller Kultur nach der Öffnung Chinas. Nachdem das Radio in China bereits alltäglich war, wurden auch Fernseher populär (2/14). Der M. spricht davon, dass „... eine neue Kultur nach China ...“ kam (2/14). Er nimmt die neuen Güter aus dem Ausland nicht einfach als Importprodukte wahr, sondern führt sie explizit als „Kultur“ an. Mit dieser Bezeichnung drückt er implizit aus, dass sich die eigene Kultur dadurch verändert hat. Die Musiklandschaft Chinas wurde davor von chinesischen Opern, Volksmusik und westlicher Musik dominiert.

Im Gegensatz zu anderen Interviewpartnern zählt er die musikalischen Strömungen zwischen 1950 und 1980 in China auf. Mit der Vormachtstellung der chinesischen Musik stellt er einen Bezug zu Yan'an her, da die Radiostationen kontrolliert wurden und auch die Musik vorab aufgenommen wurde (Steen 1996:57). Trotz der neuen Musikrichtungen aus dem Ausland stand in China die chinesische Musik immer an erster Stelle. Dazu zählen die wichtigsten Stile der Beijing-Oper, andere chinesische Opern sowie die chinesische Volksmusik (2/15-16).

Anfang der 1980er-Jahre kam - nach seiner Aussage - zusätzlich zur Popmusik auch die populäre Musik auf, die *Tongsu*-Musik. Diese definiert er als Musik für die Massen, als eine Popkultur. Diese *Tongsu*-Musik vereinte die moderne Popkultur mit der chinesischen Kultur und Sprache und war dadurch für die breite Masse verständlich und zugänglich. Aufgrund der starken Verbreitung der *Tongsu*-Musik waren die Kassetten, die die Mutter des M.s damals von ihren Kollegen erhalten hat, auch *Tongsu*-Musik. Aus dieser Erzählung ist zu erkennen, dass seine Familie damals bereits einen Kassettenrekorder besaß und dass seine Mutter auch *Tongsu*-Musik hörte,

wovon er sich anfangs abgrenzte. Das Bedürfnis sich von dieser Musik abzugrenzen, deutet auf eine retrospektive Fremdpositionierung hin.

39 [...]
40 B: 我爸是，对计算机很感兴趣，我爸开始学语言的，学德语的，但是后来他对计算机很
41 感兴趣，他想学计算机，但是他开始上班的时候，六十年代末七十年代初中国没有几台
42 计算机，计算机是大的。[...] 因为他德语很好，而且很钻研专业。他是在声学。
43 Sound, Sound Forschung ((deutsche Wörter)).
44 专门研究声波。所以他们有很多数据需要处理，所以他们那个所有有一个电脑。所以我爸
45 为了学数据库，为了研究，数据库相关的东西，所以他就去了那个研究所。Institut für
46 Wellenforschung, oder so was. ((deutsche Wörter)).
47 [...]
48 终于有机会当时是 XX 的一个研究所。邀请我爸到德国去当客座教授。啊，研究什么
49 我当时忘了。我还小。
50 所以，我爸是83年，1983年开始，去德国。他去德国以后。他经常给我们家寄回来一些
51 东西。或者托人带回来一些东西。其中包括，那会儿特别。所有家庭都特别向往的。我
52 忘了中文叫什么？
53 他就是一个音响，小的音响，一体的音响。 GhettoBlaster 两个卡带，可以翻录这个卡
54 带录到那个卡带上。然后大家就借卡带。但是音乐没有太多从西方从德国带过来。
55 [...]
56 只是都是这些东西。穿的衣服和小的玩具。但是有了，这个录音机。后来我妈后来就从
57 同事那边借来很多，就是在 / 当于 / 相当于真的 / 相当于后来西方的比较流行那个 tape
58 trading ((englisches Wort)), 八十年代的七十年代八十年代的金属 Charts 里很流行的
59 tape trading, 大家。比如像 *Metallica* 那会儿听欧洲那个，好多，不认识的乐队，都是
60 通过 tape trading 过来的，不是说去真的有进口的唱片能买到。(。。)
61 所以同样的事情，是在中国发生。西方的好多那会儿叫迪斯科，叫 Disco ((englisches
62 Wort))。
63 I: Mhm.
64 B: 好多 Disco ((englisches Wort)) 音乐比我妈，再年轻十岁20岁的。他们是很流行，只
65 在大街唱舞的那个，放的都是那些。很多像什么 Abba 啊。还有什么，还有一个德国那
66 个乐队叫什么的，Babylone, „to the rivers of Babylon“ ((singend)) 这个在中国很有名， 很
67 有名。
68 I: 真的？
69 B: 但是所有人都不知道是一个德国乐队。很有趣。
70 [...]
71 啊，我妈喜欢，呢，的有几个歌手 / 有几首歌我妈特别喜欢。因为也是我爸在外面唱的
72 也是情歌，思念爱人在远方的。然后我最早的音乐的印象，熏陶其实就是从我妈这儿。
73 我当时都特别奇怪。我妈经常拿卡带让我听。因为这些歌曲在收音机里很难听到，很少
74 听到。所以就是。会借来卡带自己听。星期天的时候没事的时候洗完衣服就会。做家务
75 的时候就会 / 听这些东西很有意思。
76 那时候开始觉得这个是好听的音乐，还行。对音乐真的什么都不了解。我到现在对音乐
77 说实话也不是很了解。
(Segment 3/39-77)

B: Mein Vater interessierte sich für Computer. Er studierte zuerst Sprachen, Deutsch, aber dann entdeckte er sein Interesse für Computer. Er wollte Informatik studieren, aber als er zu arbeiten anfang, Ende der 1960er-Jahre oder Anfang der 1970er-Jahre, gab es in China keinen Computer. Die Computer waren damals sehr groß. [...] Weil das Deutsch meines Vaters sehr gut war und er sich auch mit Akustik und der „Soundforschung“ ((deutsches Wort)) befasste, kam er in die Forschung für Schallwellen. Das Forschen stand in Korrelation mit Datenbanken, daher hatten sie viele Datensätze zu ordnen. Daher ging er zum Institut für XX

oder so was ((deutsche Wörter)).

[...]

Schließlich gab es damals eine Möglichkeit im Forschungsinstitut der XX. Er wurde als Gastprofessor nach Westdeutschland eingeladen. Ah, das Forschungsinstitut habe ich vergessen. Ich war noch klein.

Daher ging mein Vater 1983 nach Westdeutschland. Nachdem er nach Westdeutschland gegangen war, schickte er uns immer etwas oder hat andere Leute gebeten etwas für uns mitzubringen. Das war damals etwas Besonderes, alle in der Familie freuten sich darauf. Ich habe den Namen auf Chinesisch vergessen.

Es war eine Stereoanlage, eine kleine. Es hieß Ghettoaster und hatte zwei Kassetten. Damit konnte man Kassetten von der einen auf die andere überspielen. Danach ließ sich jeder in der Familie Kassetten aus. Aber damals gab es noch nicht viel Musik aus dem Westen, aus Westdeutschland.

[...]

Das waren nur solche Sachen, Kleidung zum Anziehen und kleines Spielzeug. Aber es gab diesen Kassettenrecorder [Ghettoaster]. Danach hat meine Mutter von Kollegen sehr viel ausgeborgt, es entsprach wirklich dem im Westen relativ modernen „tape trading“ ((englisches Wort)). Im HM der 1980er-Jahre und 1970er-Jahre war das tape trading ((englisches Wort)) sehr modern, wie *Metallica*. Damals hörte ich sehr viel aus Europa, was ich nicht kannte, aber alles ist durch das tape trading ((englisches Wort)) nach China gekommen und wurde nicht durch Plattenläden importiert und verkauft. (..)

Also, die gleiche Situation ereignete sich in China. Es gab damals viel aus dem Westen, das hieß Disco ((englisches Wort)).

I: Mhm.

B: Es gab sehr viel Disco- ((englisches Wort)) Musik, so ähnliche Musik, wie die meiner Mutter, als sie jung war, so 20 Jahre alt. Die Musik war sehr im Trend. Auf großen Straßen sangen und tanzten sie und spielten diese Musik. Viele waren wie *ABBA*. Außerdem gab es noch eine deutsche Band, die hieß, *Babylon*, „to the rivers of Babylon“ ((sic! singend)). Das war in China sehr bekannt, sehr beliebt.

I: Wirklich?

B: Aber keiner wusste, dass es eine deutsche Band war. Sehr interessant.

Ah, meine Mutter mochte einige Sänger/einige Lieder mochte sie besonders gerne. Besonders, als mein Vater außer Landes war und auch ein Ständchen in Sehnsucht an sie in der Ferne sang.

Meinen ersten Eindruck von Musik hat tatsächlich meine Mutter geprägt. Ich war damals sehr komisch. Meine Mutter ließ mich ständig Kassetten anhören, weil diese Lieder sehr selten im Radio zu hören waren. Daher hat sie einfach Kassetten ausgeborgt und angehört, wenn sie sonntags nach dem Wäschewaschen keine Arbeit hatte oder während sie Hausarbeiten machte, hörte sie diese Dinge, das war sehr interessant.

Damals dachte ich mir, dass es sich sehr gut anhört. Es war in Ordnung. Mir war Musik wirklich unbekannt. Aber ehrlich gesagt, verstehe ich sie heute noch nicht.

In diesem Segment stellt er den ersten Bezug zu Deutschland her. Er beschreibt den Hergang zum Umzug seines Vaters nach Westdeutschland. Aus seiner Erzählung ist zu entnehmen, dass sein Vater ein Intellektueller war mit großem Interesse an Sprachen und Technologie. Er stellt seinen Vater als einen dem Westen gegenüber aufgeschlossenen Mann dar, der sich mit sprachlichem und technischem Wissen dem Westen anpasst. Der M. beschreibt Computer als etwas Seltenes in China und die verfügbaren waren sehr groß. Die Chancen für seinen Vater an einem Computer in

China zu arbeiten waren damals sehr gering.

In seiner Erzählung über seinen Vater geht er auf dessen beruflichen Werdegang ein und gibt einige Informationen zu Kassetten und zu dem Doppelkassettenrekorder des Vaters, die er von Westdeutschland nach China schickte (3/39-46). Sein Vater war ein Forscher, der neben seinem Deutschstudium auch großes Interesse an neuen Technologien - vor allem an Computern - hatte. In Kombination aus beiden schaffte er es, eine Gastprofessur an einem deutschen Forschungsinstitut zu erhalten. Der Kontakt zwischen dem Vater und seiner Familie wurde durch Päckchen aus Westdeutschland nach China aufrechterhalten. Diese Päckchen waren Geschenke für die Familie und gleichzeitig ein Kulturtransfer, da sie Kulturgüter wie Musikkassetten, Kleidung und Spielsachen enthielten.

1983 bekam der Vater die Chance an einem Computer in Westdeutschland zu arbeiten. Er zog dafür - als der M. acht Jahre alt war - nach Westdeutschland. Für den M. und seine Familie bot der Umzug einen großen Vorteil, da sein Vater ihm ständig neue Sachen schickte und unter anderem auch einen Ghetto-Blaster. Der Ghetto-Blaster entwickelte eine Eigendynamik in seiner Familie, den er als eine kulturelle Bereicherung darstellt, an der jeder einzelne in der Familie teilhatte (3/53-54). Jeder in der Familie versuchte Kassetten auszuleihen und diese zu überspielen. Die Hauptbezugsquelle für Kassetten waren die Arbeitskollegen der Mutter in China (3/56-57).

In der Art der Verbreitung von Kassetten damals in China und auch in Europa verwendet er den Ausdruck „tape trading“. In den bisherigen Interviews hat keiner der IP diesen Ausdruck verwendet. Der M. behauptet, im Bezug auf HM hat es diese Verbreitungsform in den 1970er- oder 1980er-Jahren in Europa gegeben. Sein Vater hat den Kassettenrecorder zwischen 1983 und 1986 nach China geschickt. Der M. hat im Alter von acht bis zehn Jahren durch *tape trading* die ersten HM-Bands kennengelernt (3/57-58). Welche Bands außer *Metallica* er damals noch hörte, sagt er nicht. Es betont nur, dass es sehr viele waren. Mit einem Einstiegsalter von acht bis zehn Jahren war er der jüngste HM-Rezipient unter den IPn. Vor ihm auf einer fiktiven Zeitlinie, sind der s.M. und der B. mit dem HM in Berührung gekommen.

Die Verteilungsstrategie baut auf einer Vernetzung zwischen den Rezipienten und Familienmitgliedern auf, da die Kassetten nicht durch Importfirmen importiert oder verkauft wurden (3/59). 1986 zog der M. mit seiner Familie nach Westdeutschland zu

seinem Vater und kam dort direkt mit den HM-Rezipienten in Kontakt. Der M. erwähnt hier nicht, ob sein Vater ihm HM-Kassetten geschickt hat.

In seiner retrospektiven Erzählung positioniert sich der M. als Kritiker der Discomusik, obwohl er zuvor noch meinte, dass er sich mit Musik nicht auskannte (3/76-77). Besonders in Erinnerung geblieben ist ihm das Lied *Babylon* von *Boney M.*, wodurch für ihn eine transnationale Verbindung zwischen Westdeutschland und China hergestellt wird. Im Zusammenhang mit den vorher erwähnten Bands fällt auf, dass sein Vater Musik aus allen Genres an seine Familie schickte. Er wollte damit den Geschmack von jedem in der Familie treffen. Dazu kann nicht differenziert werden, welche Musik der M. von der Mutter erhalten hat. Da der Vater in Westdeutschland war und *Boney M.* eine in Westdeutschland gegründete Band war, wird diese Musik von ihm gewesen sein.

Die musikalische Tendenz seiner Mutter zu Liebesliedern und der Bezug zu seinem Vater, dienen nicht nur als Argument dafür, dass seine Eltern romantisch waren, sondern er merkt damit latent an, dass sich seine Mutter alleine um drei Kinder kümmern musste. Mit den Worten „... außer Landes ...“ und „... in der Ferne ...“ betont er die große Distanz zwischen seinen Eltern. Die „... Sehnsucht ...“ steht für die Zeit, die seine Mutter ohne Ehemann verbrachte. Das Fehlen des Vaters im alltäglichen Leben ist erkennbar an der Stellung, die seine Mutter in seinem Leben einnimmt „Meinen ersten Eindruck von Musik hat tatsächlich meine Mutter hervorgerufen“ (3/69). Über die Qualität dieses Eindruckes re-inszeniert er seine damalige Lage und kommt schließlich zu der Erkenntnis, dass er selbst komisch war und ohnehin Musik nicht verstand (3/72-73). Dass er damals als kleiner Junge die vielfältige und teilweise auch kontroverse Musik nicht verstand, ist nachvollziehbar. Er bemerkt damit auch, dass er kein Spezialist für Musik ist. Damit impliziert er, dass er heute die Musik noch immer nicht versteht.

Nachdem er eine „Rahmenbeschreibung“ zu seinen Eltern und zu seinen ersten Erfahrungen mit Musik aus dem Westen in China abgegeben hat, geht er auf das musikalische Interesse seines Vaters ein (6/85-89).

Sein Vater war einerseits der romantische Ständchensänger für seine Mutter. Andererseits hörte er gerne klassische Musik von Schallplatten. Die Entscheidung zum

Kauf eines Plattenspielers aus zweiter Hand entsprang der Nostalgie<sup>97</sup>: Nachdem er gerne klassische Musik hörte, war es ein noch größerer Genuss für ihn, diese Musik auf einer Schallplatte zu hören. Damit beschreibt der M. seine weiteren musikalischen Wurzeln und erhält durch das Einwirken des Vaters einen guten Einblick in die klassische Musik. Sein Vater liebte den Donauwalzer und konnte damit auch den M. beeindrucken.<sup>98</sup> Die erfolgreiche Beeinflussung durch den Vater bezeichnet der M. selbst als seine zweite Phase in seiner musikalischen Entwicklung (7/96).

Der M. nennt als zentralen Faktor für seinen Zugang zum HM seine Freunde (8/106-120). In dieser Textsequenz ist die sprachliche Kompetenz, gleichzeitig mit dem Bezug eines eigenen Zimmers und eigenen Besitztümern, ein Anstoß zum Finden eigener Freunde.<sup>99</sup> Durch sein eigenes Zimmer schafft er den nötigen Abstand zu seinen Geschwistern, um sich einer soziokulturellen Gruppe von jungen Punkrezipienten anzuschließen (8/107). Einer Band aus dieser Zeit ist er sein ganzes Leben lang treu geblieben - *Die Ärzte*<sup>100</sup>.

Er beschreibt seinen Einstieg in diese Musik als eine „Agency“<sup>101</sup>, die von sozioökonomischen und kulturellen Lebensbedingungen abhängig ist. Die Punkmusik war damals überall in Westdeutschland präsent und die Weitergabe erfolgte über ein Netzwerk von Freunden (8/106-120). Seine Gruppenzugehörigkeit zu den Punkrezipienten beschreibt einen qualitativen Aspekt seiner narrativen Identität (8/113-119). Als Chinese hatte er es sehr schwer Anschluss an eine Gruppe in der Schule zu finden. Daher ist die Musik ein optimales Bindeglied zwischen ihm und den Jugendlichen, die bereits Punkmusik hörten. Er verschafft sich mit Sprüchen auf Badges, wie z.B. „*Skate or Die*“ oder „*Punk is not dead*“ Zugang zu den Punkrezipienten in der Schule (8/109-110). Obwohl er anfangs nicht genau weiß, was diese Sprüche zu bedeuten haben, fängt er trotzdem an diese auf seinem Rucksack und

---

<sup>97</sup> „... 我爸到了德国以后,在二手市场在那个跳蚤市场 Flohmarkt, 买了一个小的唱片机。黑胶唱片机 Gramophone, Plattenspieler ((deutsche Wörter)) 整套的音响。Komplett Hi-Fi.“ („... Als mein Vater nach Westdeutschland kam, kaufte er sich auf einem „Second Hand“-Markt, einem Flohmarkt, einen kleinen Schallplattenspieler. Eine komplette Audioanlage mit Schallplatten, eben ein Gramophone, einen Plattenspieler.“) (Segment 6/86-88).

<sup>98</sup> „...然后他还买了很多贝多芬。莫扎特和一大堆交响乐。施特劳斯我爸特别喜欢蓝色多瑙河。“ („... dann kaufte er auch noch sehr viele von Beethoven, Mozart und großen Orchestern. Von Strauß liebte mein Vater den Donau Walzer.“) (Segment 6/88-89).

<sup>99</sup> „等于我们每个人有自己的房间了,有自己的东西,然后开始有自己的朋友,之前是因为语言不太懂, ... “。(Segment 8/106).

<sup>100</sup> *Die Ärzte* sind eine deutsche Punkrockband (*Die Ärzte* – Offizielle Homepage, online).

<sup>101</sup> Siehe dazu Kap. 2.2.

auf seiner Geldbörse anzustecken. Mit dem Anstecken von diesen Badges will es sich als Punkrezipient erkennbar machen und dadurch die soziale Akzeptanz als Mitglied zu erhalten. Wegen des Gestalterschließungszwangs erzählt er, wie unbeeindruckt er anfangs von dieser Musik war (8/111-112). Nach erfolgter Aufnahme setzte er sich durch das gemeinsame Rezipieren mit der Musik intensiver auseinander und findet Geschmack daran.<sup>102</sup> Als er seinen Zugang zur Musik beschreibt, nimmt er Stellung zu seiner narrativen Identität ein: „Meine Schulkollegen begannen diese Dinge zu hören, und ich hörte das dann auch.“ (8/116). Der soziokulturelle Einfluss seiner Schulkollegen und der Wunsch einer Gruppe anzugehören, veranlasst der M. daher diese Musik zu hören. Durch die Aufzählung von anderen Bands positioniert er sich in der Anfangsphase als Mitläufer, der das Rezipieren als Verbindung zu Peers verwendet. Außerdem bestätigt ihn der Anschluss, dass er sich mit ihnen auf sprachlicher und musikalischer Ebene verständigen kann. Diese Musik stellte für ihn vorrangig nicht den Zugang zu weiteren Musikstilen her, sondern zu einer sozialen Gruppe. Durch die Eingliederung in diese Gruppe hatte er auch Zugriff auf andere Musikkassetten. Die Gruppendynamik wirkte so stark auf ihn, dass er Musik - die er nicht so gerne hörte - auswendig lernte und bei Partys rezitierte (8/117-119).

Im folgenden Segment spricht der M. von einem Freund, der ihn in den Hardrock einführte.

---

<sup>102</sup> „... 后来他们给我听一些像 *Ärzte, Goldene Zitrone, Tote Hosen, Einstürzende Briefftauben* [sic!], 就是一搞笑朋克, 有点像 (Toy toys) 那种的, 都很有意思, 反正这些东西就开始了, 我自己也开始喜欢了。 “ - „... danach haben sie mich die *Ärzte, Goldene Zitrone, Toten Hosen, Einstürzende Briefftauben* [sic!] anhören lassen. Das war ein witziger Punk, wie (Toy toys). Die waren alle sehr interessant. Diese Dinge haben damals gerade erst angefangen und ich fing auch an es zu mögen.“ (Segment 8/109-111).

164  
165  
166  
167  
168

B: 然后他就是／他是一个那个 Missionar, 要开始传教, 把他的 CD 借给我, 应该是给我录卡带, 听噪音, 从头到尾什么玩意。他说你多听几遍, 就真的是睡觉的时候听, 有重的那个声音, 就是 AC/DC 的 Hells bells 。那是给我打开了这个噪音的门, 听完那首歌, 诶, 之前听没感觉, 睡觉那天听好听, 听完这首越往下听就听懂了, 这个挺好的吉他也习惯了。听出旋律了, 真的挺好的, 我让他再给我多拷一些。

(Segment 12/164-168)

B: Danach war er/er war ein Missionar. Er fing an zu missionieren. Er borgte mir seine CD, eigentlich gab er mir die Kassette zum Überspielen. Es hörte sich wie Krach an und machte von Anfang bis zum Ende dieses Liedes keinen Sinn. Er sagte, du musst es dir einige Male anhören. Es ist wirklich besser, wenn du es dir beim Einschlafen anhörst, dann ist die Stimme markanter. Das war *Hells Bells* von AC/DC. Er ließ mich diesen Lärm anhören. Nachdem ich diesen Song angehört hatte, merkte ich, dass ich davor kein Gefühl dafür hatte. Als ich es mir an jenem Tag beim Einschlafen anhörte, fand ich es sehr gut. Als ich es dann fertig angehört hatte, verstand ich diese Musik. An diese gute Gitarre gewöhnt man sich und wenn man die Melodie heraushört, dann sind sie echt gut. Ich ließ mir von ihm noch mehr geben.

In dieser Sinnstruktur (12/164-180) entdeckt er die Hardrock-Band AC/DC und nähert sich damit über die Hardrock-Musik dem HM an. Hierbei spielt wieder die soziale Positionierung eine Rolle da er durch einen Freund auf diese Musik aufmerksam gemacht wird. Sein erster Kontakt zu HM ist gegenläufig zum Zugang zum Punkrock. In diesem Fall versucht der M. nicht Teil einer Gruppe zu werden, sondern er wird zum HM hingeführt. Ein Freund versucht ihn durch gutes Zureden und praktische Anweisungen (zum Zeitpunkt, zur Art und Weise des Anhörens, zum Rezipieren) zu animieren. Die erste Reaktion des M. auf diese Musik ist ablehnend, da er nur Krach wahrnehmen kann (12/123). Erst, als er den Unterweisungen des Freundes Folge leistet, findet er diese Musik zunehmend interessanter (12/124-125). Seine Nachfrage nach weiteren Kassetten von seinem Freund bestätigt die erfolgreiche Initiierung in Hardrock und HM. Seine intensive Auseinandersetzung mit dieser Musik und die Differenzierung einzelner Bestandteile der musikalischen Zusammensetzung sind hinweisgebend für seinen Positionswechsel von einem Punkrockrezipienten zu einem HM-Rezipienten (12/126). Die HM-Band *Iron Maiden* war die erste HM-Band, die er selbst auswählte (14/190-191). Der Erzählung über seine Erfahrung mit *Iron Maiden* sind zwei wesentliche Informationen zu entnehmen: Erstens kaufte er seine erste HM-Schallplatte von *Iron Maiden* und zweitens wurde die Auswahl seiner Rezeption durch sozioökonomische Faktoren beeinflusst, da er das Album auf einen Flohmarkt gekauft hat und es somit nicht mehr aktuell war. Später erzählt er vom Album *The Number of*

*the Beast*, welches 1982 erschien und daher die Schallplatte ist, die er sich von *Iron Maiden* am Flohmarkt kaufte. Zwischen der Erwähnung von *AC/DC* und *Iron Maiden* nimmt er in seiner Erzählung auf keine andere Band Bezug. In seiner Selbstpositionierung distanziert er sich zuerst von der Musik von *Iron Maiden*, weil er die Band wegen ihres ersten Sängers nicht ausstehen kann (14/190-191). Seine Haltung ändert er erst, als er das Lied *Fear of the Dark* von dieser Band im Radio hört (14/192). Damit wird er wieder durch äußere Beeinflussung – zuerst die Schulkammeraden und nun durch das Radio – gelenkt. Demnach stellt er sich als ein Radiohörer dar, der seine Musikauswahl nach den Verkaufszahlen bestimmter Bands richtet. Erst durch das Radio hören ändert er seine Meinung über diese Band und beginnt sich intensiver mit dieser Musik auseinanderzusetzen.<sup>103</sup>

Im folgenden Segment spricht der M. vom Bruder eines Freundes.

244           最开始他也很喜欢 *Tankard*<sup>104</sup>, Thrash Metal 也是一直喜欢, 但是后来他喜欢有 Death  
245           Metal 的东西, Chuck Schuldiner 的 *Death*<sup>105</sup> 或者 *Massacre*<sup>106</sup>, 他很喜欢 *Cannibal*  
246           *Corpse*<sup>107</sup>, [...]  
247           但是期间大概就是 91 年左右, *Metallica* 在那个之前他给我听 *Metallica* 的 *Kill 'em all*  
248           还有 *Ride the lightning*, 后来我特别喜欢听 *Justice for all*, 我到现在认为是 *Justice* 最  
249           好的比 *Master of puppets* 还好, 虽然 *Master of puppets* 写的会更好, [...]。  
250           ((telefoniert))  
251           (76)  
              (Segment 18/244-250)

[...]

Ganz am Anfang mochte er auch *Tankard*. Thrash Metal mochte er immer. Aber danach hörte er auch so was wie Death Metal. Den Death [Metal] von *Chuck Schuldiner* oder *Massacre*. Er liebte *Cannibal Corpse*, [...]

Vor dieser Zeit ca. 1991 gab es schon *Metallica*. Er gab mir *Kill'em all* von *Metallica* zu hören und auch *Ride the lightning*. Danach liebte ich *Justice for all*. Ich finde noch immer, dass *Justice* besser als *Master of puppets* ist. [...]

<sup>103</sup> „...后来叫 *Fear of the Dark* 出来, 收音机里听着 *Fear of the Dark*。我觉得诶, 这乐队不错, 那时就觉得就一直是声大听这个, 然后再后来知道 *Fear of the Dark* 不错 ...“ (14/192-194).

<sup>104</sup> *Tankard* wurde 1982 in Westdeutschland gegründet und spielt Trash Metal (*Tankard* - Oxford Reference, online).

<sup>105</sup> *Death* wurde vom „Paten“ der Death Metal-Bewegung, Chuck Schuldiner, 1984 in Altamonte Springs, Florida, gegründet (*Death* - Oxford Reference, online).

<sup>106</sup> *Massacre* ist eine Abspaltung der Band *Death* und wurde somit auch 1984 in Tampa, Florida, gegründet (*Massacre* - Oxford Reference, online).

<sup>107</sup> *Cannibal Corpse* ist eine Death Metal-Band, die 1988 in Buffalo, New York, gegründet wurde (*Cannibal Corpse* - Oxford Reference, online).

Wie der o.g. „Missionar“ spielte auch der Bruder seines besten Freundes eine wichtige Rolle in der musikalischen Entwicklung des M.s (18/244-257). Bereits im vorigen Segment hat er über seinen späten Zugang zu *Iron Maiden* berichtet. In diesem Teil beschreibt er *Metallica* als eine der Bands, die er schon vor *Iron Maiden* hörte. Er positioniert sich als ein individueller HM-Rezipient, der durch sein soziales Umfeld zum Hören einer weiteren HM-Band animiert wird. Er beginnt in seiner Erzählung mit dem ersten Album *Kill 'em All* (veröffentlicht 1983) der HM-Band *Metallica*. Danach zählt er die darauffolgenden Alben der Band auf und gibt dazu seine Meinung über das beste Album, *Justice for all*, ab (18/252).

### **3.3.2.3. Analytische Abstraktion**

Der M. stellt sich in seiner Haupterzählung als individueller HM-Rezipient dar, der durch seine Freunde und seine Familie zu HM gekommen ist. In seiner Erzählung fällt zunächst auf, dass der Bezug zur Musik und insbesondere zu HM über seine Eltern hergestellt wurde. Daraus ergibt sich ein bemerkenswerter Zugang von chinesischen HM-Rezipienten, der im Gegensatz zum Europäischen steht, da in Europa diese Musik eher als eine Revolte gegen die Eltern verstanden und verwendet wird (Hall/Whannel 1965:77). Der M. ordnet damit HM als ein intergenerationelles Phänomen ein. Insofern ist das Moment der pubertären Revolte von Jugendlichen gegen ihre Eltern bei dem B., dem I.n und diesem Rezipienten nicht gegeben. Im europäischen Kontext spielen Jugendsubkulturen eine wichtige Rolle in der symbolischen Form des Widerstandes gegen Eltern und andere dominanten Kulturen (Storey 2006: 65). Diese Form von Revolte gegen die Eltern ist hier in keiner Weise gegeben. Eher noch ist die Musik ein Bindeglied zwischen Eltern und Kindern. Der M. hebt hervor, dass er Punkrock gehört hat, um Anschluss an seine Peers zu finden. Beim Rezipieren von HM ist es umgekehrt: Er hat Freunde, die diese Musik hören und ihm weiterempfehlen. HM dient daher nicht als „Aufnahmebedingung“ in eine Gruppe, sondern als Austausch zwischen Freunden. Mit seinen Punkrock-Freunden verfuhr er nach dem gleichen Prinzip. Er hätte diese Geschichte auch anders erzählen können. Offenbar vermeidet er aber jeden Bezug auf das Element „Revolte“.

Als Nicht-Musiker grenzt er sich besonders von den aktiven und professionellen Musikern ab: Er behauptet, nichts von Musik zu verstehen. Dementsprechend berichtet

er immer nur von Hörerfahrungen und hebt hervor, wie schwierig es für ihn war Zugang zu dieser Musik zu finden. Für ihn ist Musik ein soziales Phänomen, während die anderen IP stark hervorgehoben haben, wie sie ihr Instrument, die Technik des Gitarrenspiels erlernt haben und wie viel Zeit sie mit dem Üben usw. verbracht haben. Das soziale Moment kommt bei ihnen vor, indem sie Bezug auf das gemeinsame Üben und Konzertieren nehmen. Beim dem M. liegt der Fokus auf dem Rezipieren von Musik, wodurch er sich ein umfangreiches Band- und Genrewissen angeeignet hat.

### **3.3.3. Gesamtanalyse: Akteure zwischen West und Ost**

Aus den Erzählungen des seriösen Metalers und des Metamusikers ergibt sich eine Fallstruktur über das HM-Milieu im Westen und in China der 1980er-Jahre. Der Metamusiker vermittelt seine Eindrücke über China in der ersten Hälfte dieses Jahrzehntes bis 1986, und der seriöse Metaler kennt China ab 1986. Der Westen - besonders Westdeutschland - wird vom M. ab 1986 bis 1992 genauer beleuchtet. Der s.M. kann durch seine Kindheit und Jugend eine detaillierte Beschreibung über HM in den USA bis 1986 geben.

Der erste Kontakt zur HM-Musik wurde in beiden Fällen über das soziale Umfeld hergestellt. Beim M. kam es zur einer intergenerationalen Kontaktaufnahme durch seinen im Ausland lebenden Vater, als er acht Jahre alt war und noch in China lebte. Der Vater schenkte dem M. zwischen 1983 und 1986 eine Kassette mit Liedern von Metallica. Der s.M. wurde 1978 in den USA durch sein soziales Umfeld (Nachbarn, Freunde) mit HM konfrontiert. Die Intensivierungsphase des HM wurde in dieser Fallstruktur durch Freunde eingeleitet (mittels *AC/DC* und *Iron Maiden*).

Besonders charakteristisch für die dritte Fallstruktur ist die Selbstpositionierung als individueller HM-Rezipient, die durch das kontinuierliche Bedürfnis nach Abgrenzung von anderen und im detaillierten Differenzieren von HM-Subgenres darstellt wird. Ihre Abgrenzung im sozialen und musikalischen Umfeld ist auch eine Revolte gegen die vorherrschende Popkultur. Beide Fälle entscheiden sich an einem bestimmten Punkt in ihrem Leben dafür, sich von der Masse abzuheben und sich ihr eigenes Urteil über Musik zu bilden.

Das zentrale Deutungsmuster dieser Fallstruktur ist die Schaffung einer neuen Kultur in China. Sie versucht die Szene mit ihrem Beitrag (Gründung einer Band,

Stildifferenzierungen) weiterzuentwickeln. Ihre Lebenswelten wird ein Teil der Lebenswelt von chinesischen HM-Musikern und vice versa. Damit ist der Kulturtransfer kein einseitiges Phänomen von West nach Ost, sondern es ist ein gegenseitiger Austausch von musikalischen Elementen. Beide IP bleiben in China wegen ihrer personalen Identität und auch wegen dem progressiven Potenzial, das in der Musik und in den chinesischen Musikern steckt. Sie schlagen eine Brücke zwischen Ost und West, da sie das nötige Kulturverständnis auf beiden Seiten haben und daher weitergeben können.

Das Thema materielle Kultur bildet in dieser Fallstruktur ein explizites Darstellungsmuster. Themen wie die Verfügbarkeit von Schallplatten, Kassetten, Kassettenrekordern und Walkman, sowie die Aneignung der HM-Musik werden hervorgehoben. Der M. schreibt materiellen Gütern eine besondere Bedeutung zu und sieht sie nicht als selbstverständlich an. In den beiden anderen Fallstrukturen werden Themen zu materiellen Besitztümer meisten ausgelassen oder abgeschwächt. In dieser wird offen über neue Wege, um an neue Schallplatten oder Kassetten zu kommen, gesprochen.

## 4. Diskussion

Im Anschluss an die Fallanalysen werden im letzten Teil dieser Arbeit die in der Einleitung gestellten Forschungsfragen beantwortet. Die Analyse der einzelnen Fälle, die nach der Art ihres ersten Kontaktes mit der westlichen HM-Musik zusammengestellt wurden, hat folgende drei Typen der Fallstrukturen ergeben: 1.) Familiäre Weitergabe von HM-Musik, 2.) der erste Kontakt durch *Dakou*-Kassetten und 3.) die Akteure zwischen Ost und West. Die Fallstrukturen beleuchteten in ihrer Gesamtheit auch die Unterfragen: Inwiefern stellen chinesische HM-Musiker und Rezipienten HM als ausländisches Phänomen dar und ist HM eine Form des Protestes für sie? Die dritte Fallstruktur dient als Erweiterung der Ausführung von transnationalen Phänomenen und kultureller Positionierungen in der Diaspora.

Die **leitende Forschungsfrage** dieser Arbeit („Wie sind HM-Musiker und Rezipienten der VR China in den 1980er-Jahren mit dem westlichen HM in Berührung gekommen?“) beschäftigte sich mit der Übertragung der HM-Musik und der Aufnahme in China. Um diese Frage beantworten zu können, wurde die Systemtheorie<sup>108</sup> von Niklas Luhmann herangezogen. Wie bereits im Theorieteil erwähnt, sind die Stützpfiler dieser Theorie die Gesellschaft, Systeme, Umwelt und Kommunikation. Im Fokus dieser Faktoren steht der kulturelle Transfer des HM.

### **Forschungsfrage 1: „Der erste Kontakt zum westlichen HM“**

Die Kommunikation in und außerhalb der HM-Szene erfolgte auf zwei Ebenen: Erstens fand sie durch den ersten Kontakt von chinesischen HM-Musikern zum westlichen HM statt. Zweitens resultiert sie aus dem Kontakt in der HM-Szene.

**Hypothese 1** („Chinesische HM-Musiker und Rezipienten sind durch Familienmitglieder, die im Ausland waren, mit HM in Berührung gekommen.“) konnte durch die inter-generationale Weitergabe von Kassetten bestätigt werden. Die Kommunikation außerhalb der HM-Szene in China bezieht sich auf den ersten Kontakt zwischen den heutigen HM-Musikern und dem westlichen HM. Wie bereits oben erwähnt, wurde der erste Kontakt 1981 durch *tape trading* hergestellt. Die aufgrund von Forschungsprojekten im Ausland befindlichen Familienmitglieder (i.e. Väter)

---

<sup>108</sup> Siehe Kapitel 1.1.1.

haben Kassetten mit westlicher Musik an ihre Familien nach China geschickt. In China wurden sie kopiert und an Freunde weitergegeben. Es gab einen Treffpunkt für Jugendliche, um neue HM-Musik zu kopieren oder zu verteilen. Diese Orte wurden später von *Dakou*-Verkaufsstellen abgelöst. Gute Bezugsquellen von ausländischer Musik oder Materialien waren auch Reiseleiter oder Dolmetscher, die von Touristen, Reisebüros oder Fluglinien neue Musik bekamen. Dolmetscher kamen über ihre Arbeit in staatlichen Verlagshäusern an westliche Magazine, Broschüren und Zeitungen. Sie nutzten gleichzeitig ihre Kontakte zu den ausländischen Stellen, um an Unterrichtsmaterialien, Notenblätter oder Musikmagazine - für sich und für ihre Kinder - heranzukommen. Die materiellen Güter wurden über Netzwerke an Familie oder Freunde weitergegeben. Um an die Materialien heranzukommen, musste man Mitglied der HM- Szene sein.

Die **Hypothese 2** („Sie sind durch das soziale Umfeld (Schule, Freunde, ...) in China damit in Berührung gekommen.“) konnte verifiziert werden. In der HM-Szene kommunizierten die Mitglieder an Treffpunkten zum Kopieren von Kassetten, bei ihren Proben in Nebengebäuden von Universitäten, Fabriken, in gemieteten Räumen in Wanderarbeitervierteln oder bei Konzerten. Da die Szene damals noch sehr klein und überschaubar war, fand die Bewerbung von Konzerten hauptsächlich über Mundpropaganda statt. Aber auch selbstgemalte Poster, die in Universitäten aufgehängt wurden, waren als Anziehungspunkt für neue Interessenten sehr beliebt. Ab 1988 kam erstmals ein Pager als Kommunikationsmittel mit Musikern zum Einsatz.

Besonders identitätsstiftende materielle Kulturgüter waren in den 1980er-Jahre die E-Gitarre und der *Ghettoblaster* (Doppelkassettenrekorder). HM-Musiker assoziieren mit der E-Gitarre die Essenz der *rock mythology*, welche Männlichkeit und Freiheit in Kombination mit langen Haaren, Jeans, Lederjacken und Motorrädern symbolisierte. Ein authentischer HM-Musiker war auf Grifftechniken ausgerichtet. Er begann seine musikalische Karriere, ohne davor ein Einstiegsinstrument - wie z.B. eine klassische Gitarre - zu erlernen. Die ersten E-Gitarren wurden 1983 auf einer Handelsmesse in Beijing verkauft. Ab 1988 wurde erstmals das Musikgeschäft in der Straße *Liulichang* in *Hepingli* erwähnt, wo es für die damalige Zeit eine dementsprechend große Auswahl an Instrumenten gab. Zur gleichen Zeit begann auch die Zentralakademie für bildende Künste das Potenzial in der HM-Musik zu erkennen und stattete einige Studenten mit dem nötigen Instrumentarium zur Gründung einer HM-Band aus. Die

ersten in China produzierten E-Gitarren waren 1991 in einigen Städten verfügbar. Unmittelbar mit der breiten Verfügbarkeit von Instrumenten kam es Anfang der 1990er-Jahre zu zahlreichen Neugründungen von HM-Bands und zum Entstehen neuer HM-Subgenres. Der *Ghettoblaster* stiftete nicht nur für das Individuum eine Identität, sondern auch für das System „Familie“. In den meisten Fällen schaffte bereits der einfache Kassettenrekorder wieder eine musikalische Privatsphäre für die Familie. Die Möglichkeit der Selbstbestimmung zur gespielten Musik gab ihnen das Gefühl von Individualität zurück. Der *Ghettoblaster* vereinfachte die Verbreitung von neuer Musik aus dem Ausland und integrierte sie in das Kommunikationssystem des *tape tradings*.

In den 1980er-Jahren spielte der Einfluss aus dem Westen eine große Rolle für die Entstehung der HM-Musik in China. Die Bildungsprozesse sind eng mit der Suche nach Identität der jungen Musiker sowie von deren Eltern und manchmal sogar Großeltern verbunden. Materialien wie Gitarren, Kassetten und Kassettenrekorder leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung der HM-Identität und der HM-Szene. Es kann festgestellt werden, dass der Einfluss zwar aus dem Westen kam, aber die Übermittler meist Chinesen waren. Eine weitere Abweichung von Meinungen in der Sekundärliteratur ist, dass die befragten HM-Musiker bis 1988 keinen direkten Kontakt zu Ausländern in China hatten. Die HM-Szene Anfang der 1980er hat sich demnach mit den verfügbaren Materialien selbst erschaffen und von anderen abgegrenzt.

## **Forschungsfrage 2: „Inwiefern stellen chinesische HM-Musiker und Rezipienten HM als ausländisches Phänomen dar?“**

Die Globalisierung ist die Voraussetzung zur Übertragung von HM nach China. HM ist ein musikalisches Produkt aus Großbritannien und später auch aus den USA, das durch seine englischen Liedertexte eindeutig als ein nicht-chinesisches Eigenprodukt angesehen werden kann. Die Frage, ob der HM in China ein Hybrid aus westlichen Melodien und chinesischen Lyrics und Gesang ist, konnte im ersten Teil dieser Arbeit bestätigt werden. Mit den empirischen Ergebnissen kann die **Hypothese** („HM wird in China nur teilweise adaptiert.“) verifiziert werden: HM in China ist ein Hybrid, das durch die chinesische HM-Band *Tang Dynasty* gebildet wurde. Diese Band hat mit ihrer Musik ein Exempel statuiert, womit chinesische Musiker, die in den 1980er-Jahren wenig bis kaum Englisch verstanden, diese Musik spielten, ohne dabei auf die

englische Sprache oder auf die inhaltlichen und visuellen Komponenten zurückgreifen zu müssen. Der Mitbegründer von Tang Dynasty, der s.M., erzählte explizit in seiner Lebensgeschichte, dass es seine Intention war, in China eine HM-Band zu gründen. Musikalisch stützen sie sich auf den globalen HM, aber die inhaltlichen und sprachlichen Komponenten wurden aus der chinesischen Kultur und Geschichte herangezogen. Seine Band gilt seitdem als Modell für viele danach gegründete Bands in China und wurde von jedem IP als erste HM-Band Chinas bezeichnet. Dieses Ergebnis belegt, dass es sich hierbei nicht um eine schlichte Adaption eines kulturellen Phänomens handelt, sondern dass durch die Globalisierung eine neue Kultur geschaffen wurde.

Die Hypothese, „Chinesische Rezipienten und HM-Musiker differenzieren nicht zwischen den unterschiedlichen westlichen Genres“, kann dadurch, dass Nationalitäten und Ethnizitäten keine direkte Rolle im HM der 1980er-Jahre in China spielt, belegt werden. In den latenten Sinnstrukturen konnte erhoben werden, dass sich die Musiker im Bezug auf ihrem Stil am Westen orientiert haben und dabei Bands nannten wie *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *Pantera*, *Guns N'Roses*, *AC/DC*, *Metallica*, *Bon Jovi*, usw. In der inhaltlichen Gestaltung sprachen sie über ihre Zuwendung zu chinesischen Minoritäten und über das Einwirken von Lebenswelten auf ihre Texte. Die eigene Ethnie kam bei IP 7 zur Sprache, der mit seiner Abgrenzung zwischen China und der Inneren Mongolei die sozialen Divergenzen hervorheben wollte. In der heutigen Perspektive weisen einige IP eine Tendenz zur Verwestlichung auf. Allerdings hatte keiner der IP in den 1980er-Jahren direkten Kontakt mit Ausländern oder ausländischen Medien, z.B. Bücher, Magazine oder Fernsehsendungen. Daher lässt sich in dieser Hinsicht keine Verwestlichungstendenz feststellen.

Die Musiker haben alle als Ursprungsland des HM die USA genannt, obwohl die erste HM-Band aus Großbritannien kam. Auf der einen Seite stellen sie HM als deterritorialisierendes Phänomen dar, das ohne Bezug auf Nationalitäten gesehen wird. Denn wichtig sind die Bands und deren Musik. Auf der anderen Seite deuten die fehlenden Kenntnisse von Fremdsprachen darauf hin, dass die Musiker aufgrund der Dominanz der USA in China die Musik exterritorialisieren. In beiden Fällen spielen Nationalitäten in der Auswahl und in der Aneignung der Musik keine Rolle.

Im Gegensatz zur Sekundärliteratur erbrachten die Analysen, dass nicht Dakou-Kassetten und ausländische Studenten die transnationale musikalische Verbindung zwischen westlichen Ländern und China herstellten, sondern in vielen Fällen

Familienmitglieder. In vier von sieben Interviews wurden die IP mit der westlichen HM-Musik durch Verwandte im eigenen Zuhause und/oder durch Freunde in Berührung gebracht.

### **Forschungsfrage 3: „Ist der HM eine Form des Protestes?“**

HM ist eine rebellische und subversive Subkultur, die sich einerseits nicht kontrollieren und andererseits nicht auf ein „Territorium“ einschränken lässt. Es wird in China (und auch international) als Spiegel der Gesellschaft und der politischen Situation verwendet und ist aufgrund der Transgressivität nicht für politische Zwecke geeignet (Kloet 2001:69). In dem hierfür verwendeten Interviewmaterial wurden *counter-actions* in latenten Sinnstrukturen erhoben. In den Lebensgeschichten weichen die Eltern entweder dem chinesischen System aus, indem Forschung im Ausland betrieben wird. Diese Entscheidung hatte die Konsequenz, dass sich ihr Weltbild durch die Auslandserfahrung in den 1980er-Jahren änderte, was Re-integration in das chinesische System erschwerte. Die Folgen für die IP waren die Beeinflussung durch die Erfahrungen ihrer Väter und die Verfügbarkeit von ausländischen Kulturgütern. Die *counter-actions* der IP zeigen sich in der Selbstpositionierung als HM-Musiker und als Gegner der Popkultur. In der Fremdpositionierung sind sie Außenseiter - als Evadierer des Systems und als authentische HM-Musiker. HM wurde von den Musikern nicht explizit als Protestmittel gewählt, aber sie identifizieren sich mit der *rock mythology*, das ihr Protestpotenzial impliziert. Das verifiziert die Hypothese „HM ist nicht politisch und daher keine ausdrückliche sondern eine latente Protestform“

### **Fazit**

In dieser Arbeit wurde durch die Rekonstruktion narrativer Identität der HM-Musiker, die HM-Musik aus dem Gesamtbild der *rock mythology* herausgenommen und als ein autopoietisches System betrachtet. Aus den lebensgeschichtlichen Erzählungen der damaligen HM-Musiker und Rezipienten wurde erhoben, wie sie in den 1980er-Jahren mit dem westlichen HM in Berührung gekommen sind. HM ist seit langem ein fehlendes „Puzzlestück“ in den Sekundärliteratur über die musikalischen Entwicklungen Chinas in den 1980er-Jahren, welches durch diese Arbeit an seinen richtigen Platz eingesetzt werden kann. Da diese Untersuchung sich mit der

Entstehung der HM-Musik in China beschäftigt, bietet das erhobene Interviewmaterial noch hinreichend Themen für weitere Forschungen an.

In Anwendung der Methode des narrativ-biografischen Interviews konnten die am Anfang gestellten Forschungsfragen beantwortet und die Hypothesen verifiziert werden.

Das Hauptaugenmerk der Musiker lag auf dem musikalischen Endprodukt von ausländischen HM-Bands. Die intergenerationale Weitergabe von HM repräsentiert die Gesellschaft dieser Zeit. Die Eltern der HM-Musiker waren hungrig nach Kultur und auf der Suche nach einer eigenen Identität. Die Arbeit außerhalb von China und das Rezipieren und Versenden von HM-Kassetten sind Hinweise dafür. Für die HM-Musiker und Rezipienten ist ihre Musik eine Ausflucht aus dem Bildungssystem, dem Arbeitssystem oder aus ihrer vorgegebenen Lebenswelt und eine counter-action.

HM bietet chinesischen Musikern und Rezipienten eine neue Gefühls- und Lebenswelt und stärkt ihr Selbstbewusstsein.

Metallers [...] find in this transgressive offensiveness an invigorating freedom. [...] Metal's politics stems from its simultaneous embrace of transgressive freedom and resilient self-control. It offers an implicit challenge to oppressive regimes and repressive ideologies: we will embrace the freedom you despise, but we will do so without destroying ourselves; we will liberate ourselves and we will endure (Kahn-Harris 2013, online).

Die HM-Musiker und Rezipienten in China sind im Durchschnitt mit 14 Jahren das erste Mal mit HM in Berührung gekommen. Der Altersunterschied zwischen den einzelnen Fällen bestimmt die Art des ersten Kontaktes. Da es in der ersten Phase der Kontaktaufnahme von 1981 – 1983 noch keinen chinesischen HM gab, konnten sie nur mit westlichem HM in Berührung kommen. Außerdem gab es 1981 noch keine CDs, weswegen das bedeutungsvollere materielle Kulturgut damals die Kassette (und der Kassettenrekorder) war. Dessen Wert wird in den Lebensgeschichten durch die systematische Vervielfältigung ihrer Kassetten und durch den sorgsamen Umgang damit beschrieben. Die begrenzte Verfügbarkeit von HM-Musik und die limitierte Anzahl an Rezipienten in China definieren das System des HM.

Die Beantwortung der Forschungsfragen wirft gleichzeitig wieder neue auf. Das Thema ist trotz seines historischen Charakters an eine kulturelle Dynamik gekoppelt und kann als *work in progress* noch unter zahlreichen anderen Aspekten untersucht werden.

Vorschläge: Mit dem erhobenen Material könnte 1.) der Blick auf die HM-Szene (*Quans*) der 1980er-Jahre im Speziellen gerichtet werden. 2.) Die Identitäten der Musiker könnte durch eine literarische Analyse der Songtexte rekonstruiert werden. 3.) Eine Analyse des westlichen HM und HM in China könnte anhand der melodischen Strukturen gemacht werden.

Dieses Thema ist daher ein Brennglas für sinologische Forschungen über Identitätszuschreibungen und Positionierungen im Wandel der 1980er-Jahre. Durch ausländische Einflüsse, soziale und kulturelle Veränderungen und durch den raschen wirtschaftlichen Aufschwung mussten sich die Menschen neu positionieren, um mit den Entwicklungen mitzukommen. Diese Arbeit betrachtete den Wandel dieser Zeit anhand der Entstehung des HM in China mit der Schlussfolgerung, dass die Musiker und Rezipienten eine heterogene und autopoietische neue Kultur in China geschaffen haben.

*„They have done what you thought only westerners can do“ (Kloet 2001:68).*

## 5. Literaturverzeichnis

- Abba - Oxford Reference (2014), Online im WWW unter URL:  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-24?rskey=40Xj3U&result=1>. [10.07.2014].
- Aerosmith. AllMusic (2014), Online im WWW unter URL:  
<http://www.allmusic.com/artist/aerosmith-mn0000604852/biography>.  
[23.05.2014].
- Anderson, Benedict. R. O (2006), *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. ed.). London; New York: Verso.
- Appadurai, Arjun (1990), *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. In: *Theory, Culture & Society*. June 1990, 7: 295-310.
- (1992), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: University Press.
- (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press: Minneapolis.
- Araste, Lii (2010), “*Communication Function in the Estonian Metal Subculture*”, Beitrag zur *Second Global Conference of Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics* (Nov. 2009), Salzburg, Oxford. United Kingdom: Inter-Disciplinary Press.
- Avelar, Idelber (2003), *Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound*. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12(3), 329–346.
- Baranovitch, Nimrod (2003), *China’s new voices: popular music, ethnicity, gender, and politics, 1978-1997*. Berkeley: University of California Press.
- Barth, Fredrik [Hrsg.] (1998), *Ethnic groups and boundaries; the social organization of cultural difference* (Reissued.). Long Grove, Ill.: Waveland Press.
- Beatles - Oxford Reference (2014), Online im WWW unter URL:  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-1757?rskey=gZwcZf&result=1>. [06.07.2014].
- Berghaus, Margot (2003), *Luhmann leicht gemacht: Eine Einführung in die Systemtheorie*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.
- Bhabha, Homi. K./Bronfen, Schiffmann, Michael/Freudl, Jürgeb (2000), *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Blind Guardian - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives (2014), Online im WWW unter URL: [http://www.metal-archives.com/bands/Blind\\_Guardian/3](http://www.metal-archives.com/bands/Blind_Guardian/3). [09.06.2014].
- Bloch, Marc (1954), *The historian’s craft*. Manchester: Manchester University Press.

- Brace, Timothy/Paul Friedlander (1992), *Rock and Roll on the New Long March: Popular Music, Cultural Identity, and Political Opposition in the People's Republic of China*. In: Reebee Garofalo (Hrsg.): *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press. S. 115-28.
- Boney M. - Oxford Reference (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-2650?rskey=p5wA1A&result=3390>. [10.07.2014].
- Bourdieu, Pierre 1930-2002 (1979), *Struktur, Habitus, Praxis*. In: Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis*. S. 139-202. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Burke, Peter (2005), *Was ist Kulturgeschichte?* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009), *Cultural Hybridity*. Cambridge: Polity.
- Cannibal Corpse - Oxford Reference (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-46860?rskey=nN4e7n&result=4679>. [10.06.2014].
- Carpenters. AllMusic (2014), Carpenters Biography. Online im WWW unter URL: <http://www.allmusic.com/artist/carpenters-mn0000051909/biography>. [21.05.2014].
- Chinaculture. (2014). *中国摇滚大事记 (Die Aufzeichnungen der chinesischen Rockmusik)*. Online im WWW unter URL: [http://www.chinaculture.org/gb/cn\\_zgwh/2005-09/28/content\\_73545.htm](http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2005-09/28/content_73545.htm). [03.08.2014].
- Clark, Paul (2012), *Youth culture in China: from Red Guards to netizens*. New York: Cambridge University Press.
- Cockrill, Antje/Liu, Yang (2013), *Western popular music consumption by highly involved Chinese music fans*. In: *Journal of Retailing and Consumer Services*. 20(3), 263–271.
- Conrad, Sebastian/Eckert, Andreas (2007), *Globalgeschichte, Globalisierung, multiple Modernen: Zur Geschichtsschreibung der modernen Welt*. In: Conrad, Sebastian; Eckert, Andreas/Freitag, Ulrike (Hrsg.): *Globalgeschichte: Theorien, Ansätze, Themen* (Band 1). Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Death - Oxford Reference (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-49368?rskey=0z2T9I&result=7385>. [10.06.2014].
- Def Leppard - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives (2014), Online im WWW unter URL: [http://www.metal-archives.com/bands/Def\\_Leppard/16713](http://www.metal-archives.com/bands/Def_Leppard/16713). [06.05.2014].
- De la Motte-Haber, Helga (1996), *Handbuch Der Musikpsychologie*. 2. Aufl. Laaber: Laaber-Verlag.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1972), *Anti-Ödipus*. 1. Aufl. L'Anti-Oedipe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Die Ärzte – Offizielle Homepage (2014). Online im WWW unter URL: <http://www.bademeister.com/v11/news/news.php>. [11.06.2014].

- Douglas, Mary/Isherwood, Baron (2006), *The world of goods*. London [u.a.]: Routledge.
- Duden online. Frontman (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Frontman>. [30.05.2014].
- Duden online. Rock 'n' Roll (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.duden.de/node/692987/revisions/1204568/view>. [08.01.2014].
- Dunjunco, Mercedes M. (2002), *Hybridity and Disjuncture in Mainland Chinese Popular Music*. In: Craig, Timothy J.; King, Richard (Hrsg.): *Global goes local: popular culture in Asia*. Vancouver, B.C. : London: University of British Columbia Press ; Eurospan.
- Dunn, Sam/MacFadyen, Scot (2005), *Metal - A Headbanger's Journey*. Online im WWW unter URL: <http://www.veoh.com/watch/v685505rXnwF9ze>. [30.12.2013].
- (2011), *Metal Evolution* - ZDF.de. Online im WWW unter URL: <http://www.zdf.de/ZDFkultur/Metal-Evolution-28258906.html>. [11.01.2014].
- Durkheim, Emile (1982), *The rules of sociological method*. New York: Free Press.
- Edguy - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives (2014), Online im WWW unter URL: <http://www.metal-archives.com/bands/Edguy/170>. [10.06.2014].
- Elflein, Dietmar (2010), *Schwermetallanalysen die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript.
- Emerson, Lake & Palmer (2014), *Die ELP-History-Website*, Online im WWW unter URL: [http://www.emersonlakepalmer.de/content/story\\_70\\_74.htm](http://www.emersonlakepalmer.de/content/story_70_74.htm). [04.05.2014].
- Female Fronted Heavy Metal: 1976 – 1989 (2014), Online im WWW unter URL: <http://femalefrontedheavymetal.blogspot.co.at/>. [04.05.2014].
- Fibicher, Bernhard/Ai, Weiwei (2005), Mahjong. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Fikentscher, Wolfgang/Rall, Konstantin (2012), *Kontakt der Kulturen: Theorie der Akkulturation im weiteren Sinne*. In: Fikentscher, Wolfgang (et.al.), *Akkulturation, Integration, Migration*. München: H. Utz.
- Gao, Wangling (2011), *A Study of Chinese Peasant "Counter-Action."* In: Manning, Kimberly. E. / Wemheuer, Felix (Hrsg.). *Eating Bitterness: New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*. Vancouver [u.a.]: UBC Press. S. 272-294.
- Geddes, Claire (1982), *The World of Goods*. In: *Academy of Marketing Science Journal* (pre-1986), 10(3), 328.
- Geist, Beate (1996), *Die Modernisierung Der Chinesischen Kultur: Kulturdebatte Und Kultureller Wandel Im China Der 80er Jahre*. In: *Mitteilungen Des Instituts Für Asienkunde Hamburg*. Nr. 263. Hamburg: Institut für Asienkunde.
- Gellner, Ernest (1993), *Homeland of the Unrevolution*. In: *Daedalus*, 122(3), 141–153.
- (2006), *Nations and nationalism*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Gibson, Ross (2006). *Ghosts of a Better Tomorrow: Looking Back on the Formalism of Late 1980s Film Workshop Productions*. In: *Continuum*. 20(1), 61–69.

- Glatz, Sabine (2013), *Emotionen in der Heavy Metal-Musik. Durch Heavy Metal-Musik ausgelöste physische Ausdrucksformen*. Seminararbeit, Universität Wien.
- Glinka, Hans-Jürgen (1998), *Das Narrative Interview: eine Einführung für Sozialpädagogen*. München: Beltz Juventa.
- Groenewegen, Jeroen (2005), *Tongue: Making Sense of Beijing Underground Rock, 1997-2004*. Diplomarbeit, Leiden University.
- Hagemann, Steffen (2014), *Clifford Geertz: The Interpretation of Cultures*. In: S. Salzborn (Ed.), *Klassiker der Sozialwissenschaften 100 Schlüsselwerke im Portrait*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hahn, Hans P. (2014), *Dinge des Alltags - Umgang und Bedeutungen*. In: *Materielle Kultur*. Online im WWW unter URL: <http://www.materielle-kultur.de/alltagsdinge.html>. [09.03.2014].
- (2014), *Materielle Kultur Eine Einführung*. Berlin: Reimer, Dietrich.
- Hall, Stuart (1997), *The Local and the Global: Globalization and Ethnicity*. In: Anthony D. King (ed) *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 38-9.
- Hall, Stuart/Whannel, Paddy (1965), *The popular arts*. New York: Pantheon Books.
- Hamm, Charles (1991), *Music and Radio in the People's Republic of China*. In: *Asian Music*, 22(2), 1–42.
- Hampton, Mark (2011), *Early Hong Kong Television, 1950s–1970s: Commercialisation, public service and Britishness*. In: *Media History*, 17(3), 305–322.
- Hannerz, Ulf (1987), *The World in Creolisation*. In: *Africa: Journal of the International African Institute*, 57(4), 546–559.
- (1992), *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press.
- (1996), *Transnational Connection*. London: Routledge.
- (1998), *Transnational Research*. In: Bernard, Russell (Hg.): *Handbook of Methods in cultural Anthropology*, Walnut Creek: Altamira Press, 235-258.
- (1999), *Views of Culture in Globalization Studies*. In: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr u. Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (Hrsg.): *The contemporary study of culture*. Wien: Turia + Kant. S. 207.
- Häring, Volker (1998), *The Closing of the Chinese Mind? Die Debatte Um Den 'Aufbau Der Geistigen Zivilisation' in China*. Online im WWW unter URL: <http://www.dw.de/popups/pdf/1296917/wenmingpdf.pdf>. [03.11.2013].
- Harris, Marvin (2001). *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. Rowman Altamira.
- Hecker, Pierre (2007), *Heavy Metal in der Türkei?! In: Muslimische Gesellschaften in der Moderne: Ideen - Geschichten - Materialien (Vol. 5)*. Innsbruck; Wien; Bozen: Studien-Verl.

- Heinze, Ulrich (2011), *Radio and Television Consumption in Japan: A Trilateral Intercultural Comparison with the UK and Germany*. Online im WWW unter URL: <http://www.japanesestudies.org.uk/articles/2011/Heinze.html>. [10.03.2014].
- Helfferrich, Cornelia (2009), *Die Qualität qualitativer Daten Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden.
- Hobsbawm, Eric. J., (2013), *Fractured times* (1. publ.). London: Little, Brown.
- Huang, Liaoyuan 黄燎原/Zhong, Qiuyang 种秋秧/Mao, Yizuo 毛一佐 (2005), *中国摇滚大事记 (Chronicle of Chinese Rock)*. Online im WWW unter URL: [http://www.chinaculture.org/gb/cn\\_zgwh/2005-09/28/content\\_73545.htm](http://www.chinaculture.org/gb/cn_zgwh/2005-09/28/content_73545.htm). [20.09.2010].
- Huat, Chua Beng (2004), *Conceptualizing an East Asian popular culture*. In: *Inter-Asia Cultural Studies*, 5(2), 200–221.
- (2012), *Structure, audience and soft power in East Asian pop culture*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Huysen, Andreas (1986). *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Iron Maiden - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives, Online im WWW unter URL: [http://www.metal-archives.com/bands/Iron\\_Maiden/25](http://www.metal-archives.com/bands/Iron_Maiden/25). [04.05.2014].
- ISMMS. *The International Society for Metal Music Studies*, Online im WWW unter URL: <http://www.ucmo.edu/metalstudies/index.html>. [18.1.2014].
- Judas Priest - Unleashed in the East. Reviews. Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online im WWW unter URL: [http://www.metal-archives.com/reviews/Judas\\_Priest/Unleashed\\_in\\_the\\_East/436/](http://www.metal-archives.com/reviews/Judas_Priest/Unleashed_in_the_East/436/). [18.04.2014].
- Jones, A. F. (1991). *Like a knife: ideology and genre in contemporary Chinese popular music*. Dissertation, Harvard College, Cambridge, Mass.
- Joy, Annamma/Sherry Jr, John F. (2004), *Framing considerations in the prc: creating value in the contemporary chinese art market*. In: *Consumption Markets & Culture*, 7(4), 307–348.
- Kahn-Harris, Keith (2007), *Extreme metal: music and culture on the edge*. Oxford ; New York: Berg.
- (2013, March 11). *Why Ai Weiwei and heavy metal are a perfect match*. In: *The Guardian*. Online im WWW unter URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/mar/11/ai-weiwei-heavy-metal>. [27.06.2014].
- Kerner, Ina (2014), *Homi K. Bhabha: The Location of Culture*. In: S. Salzborn (Ed.), *Klassiker der Sozialwissenschaften 100 Schlüsselwerke im Portrait*. (S. 356–359). Wiesbaden: Springer VS.
- Kieschnick, John (2003), *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*. Princeton University Press.

- Kirschner, Lukas W. (2010), *Zeitgenössische Chinesische Folkmusik. Wurzelsuche im Spannungsfeld zwischen Rock- und Volksmusik*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Kloet, Bastiaan Jeroen de (2001), *Red sonic trajectories- Popular Music and Youth in Urban China*. Dissertation, Amsterdam Universität.
- (2005), *Popular Music and Youth in Urban China: The Dakou Generation*. In: *The China Quarterly* 183 (Sept. 2005), 609-626. Online im WWW unter URL: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract.jsessionid=1B2DB7BDCE F5D2C1530C59D221146673.journals?fromPage=online&aid=338790>. [01.02.2014].
- (2010), *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam: IAS Publications, Amsterdam University Press.
- Klosterman, Chuck (2002), *Fargo rock city: a heavy metal odyssey in rural North Dakota*. New York: Simon & Schuster.
- Kreff, Fernand (2003), *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Berlin: Reimer.
- Kultur - German.china.org.cn - China Rockt Wacken. Online im WWW unter URL: [http://german.china.org.cn/culture/txt/2012-06/27/content\\_25750104.htm](http://german.china.org.cn/culture/txt/2012-06/27/content_25750104.htm). [20.12.2013].
- Küsters, Ivonne (2009), *Narrative Interviews: Grundlagen und Anwendungen*. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lamnek, Siegfried (2005), *Qualitative Sozialforschung: Lehrbuch*. Weinheim; Basel: Beltz.
- Li李, Hongjie宏杰 (2006), *中国摇滚手册 (Encyclopedia of China rock & roll)*. 重庆 (Chongqing): 重庆出版社 (Chongqing Press).
- Lin, Shengdong/Ke, Xue (2010), *Chinese glocalization—a study of intergenerational residence in urban China*. In: *Journal of Consumer Marketing*, 27(7), 638–644.
- Loch Ulrike/ Rosenthal, Gabriele (2002), *Das Narrative Interview*. In: D. Schaeffer, G. Müller-Mundt. (Hg.): *Qualitative Gesundheits- und Pflegeforschung*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Lucius-Hoene, Gabriele/Deppermann, Arnulf (2002), *Rekonstruktion narrativer Identität: ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. Opladen: Leske + Budrich.
- Manzenreiter, Wolfram (2007), *Die Mangatisierung der Welt. Japans Populärkultur, Kulturdiplomatie und die neue internationale Arbeitsteilung*. In: *Japan Aktuell* (Hamburg), 2007, Vol.15(4), p.3, 3.
- Massacre - Oxford Reference. Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-48103?rskey=h7Stky&result=17604>. [10.06.2014].
- McLuhan, Marshall (1970), *Das Medium ist die Botschaft*. In: *Die magischen Kanäle. "Understanding Media"*. Online im WWW unter URL: [http://www.peter-matussek.de/Leh/S\\_22\\_Material/S\\_22\\_M\\_04/McLuhan\\_Das\\_Medium.pdf](http://www.peter-matussek.de/Leh/S_22_Material/S_22_M_04/McLuhan_Das_Medium.pdf). [28.01.2014].

- Megadeth. Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online im WWW unter URL: <http://www.metal-archives.com/bands/Megadeth/138>. [31.05.2014].
- Morgan, Lewis H. (1877), *Ancient Society*. Arizona: University of Arizona Press.
- Mötley Crüe. Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online im WWW unter URL: from [http://www.metal-archives.com/bands/M%C3%B6tley\\_Cr%C3%BCe/1025](http://www.metal-archives.com/bands/M%C3%B6tley_Cr%C3%BCe/1025). [31.05.2014].
- Ottaway, Marina (2002), *Nation Building*. In: *Foreign Policy*, (132), 16–24.
- Pantera - Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online im WWW unter URL: <http://www.metal-archives.com/bands/Pantera/77>. [17.07.2014].
- Prown, Jules D. (1982), *Mind in matter: An introduction to material culture theory and method*. Winterthur Portfolio, 1–19.
- Qingxing Band 清醒乐队. Sina.com 新浪. Online im WWW unter URL: <http://music.sina.com.cn/yueku/s/11435.html>. [06.05.2014].
- Ricœur, Paul/Greisch, Jean (1996), *Das Selbst als ein Anderer*. München: W. Fink.
- Ritzer, Georg (2011), *The McDonaldization of society 6* (6th ed.). Los Angeles : London: Pine Forge ; Sage.
- Robertson, Roland (1983), *Interpreting Globality*. In: *World Realities and International Studies Today*, 7-20.
- (2003), *Globalization 4, Critical Concepts in Sociology* (Vol. IV). London: Routledge.
- Rod Stewart - Oxford Reference. Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-27003?rskey=lqniYF&result=25625>. [06.07.2014].
- Rod Stewart. Setlist.fm. Online im WWW unter URL: <http://www.setlist.fm/search?page=6&query=rod+stewart+australia>. [06.07.2014].
- Rolling Stones - Oxford Reference. Online im WWW unter URL: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-39636?rskey=dLF2PG&result=1>. [06.06.2014].
- Rosenthal, Gabriele (1995), *Erlebte Und Erzählte Lebensgeschichte: Gestalt Und Struktur Biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt/Main ; New York: Campus.
- (1995), *Erlebte Und Erzählte Lebensgeschichte: Gestalt Und Struktur Biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt/Main ; New York: Campus.
- (2002), *Erzählte Lebensgeschichten zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zum Phänomen falscher Identitäten*. In: *Das Wilkomirski-Syndrom*. Zürich [u.a.]: Pendo.
- (2005), *Interpretative Sozialforschung: Eine Einführung*. Weinheim: Beltz Juventa.
- (2008). *Interpretative Sozialforschung: Eine Einführung*. Weinheim; München: Juventa-Verl.

- Salzborn, Samuel (2014), *Klassiker der Sozialwissenschaften 100 Schlüsselwerke im Portrait*. Wiesbaden: Springer VS.
- Santana, Kenny, *MTV Goes to Asia*. In: *Yale Global*. Online im WWW unter URL: <http://yaleglobal.yale.edu/vi/node/963>. [12.08.2013].
- Schäfer, Tobias (2013), *Identitätskonstruktionen in der Mediengesellschaft. Die RTL II-DocuSoap „Frauentausch“ als Ressource Für Identitätsarbeit*. In: *Kooperativer Bibliotheksverbund Berlin-Brandenburg*. Online im WWW unter URL: <http://opus.kobv.de/hff/volltexte/2006/6/pdf/T.SchaeferDipl.pdf?iframe=true&width=80%&height=80%>. [16.07.2013].
- Schmale, Wolfgang (2003), *Kulturtransfer: kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*. Wien: StudienVerlag: Institut für Geschichte, Universität Wien,.
- (2012), *Kulturtransfer*, In: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, Mainz: Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Online im WWW unter URL: <http://www.ieg-ego.eu/schmalew-2012-de> URN: urn:nbn:de:0159-2012103101. [05.11.2013].
- Schütze, Fritz (1987), *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: erzähltheoretische Grundlagen*. Hagen: Fern Universität.
- Slayer. Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online im WWW unter URL: <http://www.metal-archives.com/bands/Slayer/72>. [31.05.2014].
- Steen, Andreas (1994), *Die Entwicklung der Popmusik in der VR China: Von Zhou Xuan bis Cui Jian*. In: Thomas Herberer (Hg.), *Yaogun Yinyue: Jugend-Subkultur und Rockmusik in China*. Politische und gesellschaftliche Hintergründe eines neuen Phänomens. Münster: LIT, 47-68.
- (1995), *Rockmusik in der VR China*. In: *PopScriptum*. Online im WWW unter URL: [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03\\_steen.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst03/pst03_steen.htm). [03.01.2014].
- (1996), *Der Lange Marsch Des Rock n' Roll - Pop und Rockmusik in Der Volksrepublik China*. Hamburg: LIT Verlag.
- (2000), *Sound, Protest and Business. Modern Sky Co., and the New Ideology of Chinese Rock*. In: *Berliner China-Hefte*, Nr. 19 (Oct. 2000), 40-64.
- (2009), *Rock music, rock bands*. In: Davis, E. L. (Hrg.), *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*. Taylor & Francis.
- Storey, John (Ed.). (2006), *Cultural theory and popular culture: a reader* (3rd ed.). Harlow, England ; New York: Pearson/Prentice Hall.
- STYX. Styxworld.com. Online im WWW unter URL: <https://www.styxworld.com/band>. [22.04.2014].
- Sun, Helen (2012), *Internet policy in China: a field study of internet cafés*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Tagesanzeiger (2014). *Ex-Botschafter Sigg verschenkt seine Kunstsammlung*. Online im WWW unter URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/ExBotschafter-Sigg-verschenkt-seine-Kunstsammlung-/story/23769814>. [27.06.2014].

- Tankard - Oxford Reference. Online im WWW unter URL:  
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195313734.001.0001/acref-9780195313734-e-46942?rskey=eeR51k&result=26302>. [10.06.2014].
- Tickner, Lisa (2012), „*Export Britain*“: *Pop Art, Mass Culture and the Export Drive*. In: *Art History*, 35(2), 394–419.
- Tiefengzheng 铁风筝乐队. Online im WWW unter URL:  
<http://www.baike.com/wiki/%E9%93%81%E9%A3%8E%E7%AD%9D%E4%B9%90%E9%98%9F>. [06.05.2014].
- Voivol, Beatrice (2011), *Sich windende Wege: Ethnografie der Melo-Schnecke in Papua, Indonesien*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Von Helden, Imke (2011), *Glocal Metal. Lokale Phänomene einer globalen Heavy Metal-Kultur*. In: H. Schwaab (Ed.), *Metal Matters: Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT Verlag Münster.
- Wallach, Jeremy/ Berger, Harris M./Greene, Paul D. (2011), *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*. Duke University Press.
- Walser, R. (1993), *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Wang, Jing (1996), *High Culture Fever*. Online im WWW unter URL:  
<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft0489n683&chunk.id=d0e6013&toc.depth=1&brand=ucpress>. [28.06.2014].
- Wanlimawang Band 万李马王乐队. Online im WWW unter URL:  
<http://www.folksy.com.cn/index.php/shadiyinyue/wangshiyaogun/wanlimawang>. [06.05.2014].
- Watson, James L. (2006), *Golden Arches East: McDonald's in East Asia*. Stanford University Press.
- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2007), *Die Kulturrevolution als Auseinandersetzung über das Projekt der Moderne in der Volksrepublik China*. In: *Ostasien Im*, 20, 133–152.
- (2011), *Re-Imagining the Chinese Peasant: The Historiography on the Great Leap Forward*. In: Manning, Kimberly E./Wemheuer, Felix (Hrsg.): *Eating Bitterness: New Perspectives on China's Great Leap Forward and Famine*. Vancouver: UBC Press.
- Weinstein, Deena (1991), *Heavy metal: a cultural sociology*. New York : Toronto : New York: Lexington Books ; Maxwell Macmillan Canada ; Maxwell Macmillan International.
- (2000), *Heavy metal: the music and its culture* (Rev. ed., 1st Da Capo Press ed.). New York: Da Capo Press.
- Wong, Cynthia P. (2005), *Lost lambs: rock, gender, authenticity, and a generational response to modernity in the Peoples's Republic of China*. Dissertation, Columbia University.
- (2011), *A Dream Return to Tang Dynasty. Masculinity, Male Camaraderie, and Chinese Heavy Metal in the 1990s*. In: Wallach, Jeremy (Hrsg.) *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press.

## 6. Anhang

### 6.1. Liste der Interviewpartner

	Termine	Beruflicher Status	
		heute	1980er-Jahren
IP 1	17.7.2013	Rezipient	Rezipient
IP 2	6.8.2013	Rezipient	Rezipient
IP 3	24.8.2013	Rezipient, Forscher	Rezipient
IP 4	27.8.2013	Rezipient, Eventmanager	Rezipient
IP 5	28.8.2013	HM-Musiker, Unternehmer	Rezipient, HM-Musiker
IP 6	28.8.2013	Rezipient, Forscher	Rezipient
IP 7	29.8.2013	HM-Musiker, Unternehmer	Rezipient
IP 8	30.8.2013	HM-Musiker	HM-Musiker
IP 9	6.9.2013	HM-Musiker	HM-Musiker
IP 10	7.9.2013	Rezipient, Journalist	Rezipient
IP 11	9.9.2013	HM-Musiker, Unternehmer	Rezipient
IP 12	10.9.2013	Musiker, Lehrer	Musiker
IP 13	10.9.2013	Musiker, Lehrer	Musiker, Rezipient
IP 14	10.9.2013	Musiker, Lehrer	Musiker, Rezipient
IP 15	12.9.2013	Unternehmer	HM-Musiker
IP 16	13.9.2013	Rezipient, Journalist	Rezipient
IP 17	13.9.2013	Künstler	HM-Musiker
IP 18	13.9.2013	Musiker, Unternehmer	Rockmusiker,
IP 19	27.9.2013	HM-Musiker	HM-Musiker

## 6.2. Transkriptionsregeln

,	kurzes Absetzen, keine grammatikalische Kommasetzung
(.)	Absenken der Stimme zum Satzende hin; eisekündiges Schweigen
(..) bzw. (...)	zwei- bzw. dreisekündiges Schweigen
(4)	Schweigen in der angegebenen Sekundenzahl
Such/Untersuchung	sich selbst verbessern bzw. unterbrechen
I: Lebensgeschichte erzählenswert E: Ooh jee	gleichzeitiges Sprechen
Eeeeh	Dehnung des Vokals
(lacht), (hustet)	nonverbale Aktivität
JA ÜBERHAUPT KEINE AHNUNG	Betonung; lautes Sprechen
<i>sehr damit beschäftigt gewesen</i>	Leises Sprechen
also nie Kopf hängen lassen oder -	den begonnenen Satz oder ein Wort abbrechen ohne die Stimme abzusenken
Das (is ja)	Undeutlich
( )	Unverständlich (mit ungefähr angedeuteter Länge)

### 6.3. Zusammenfassung

HM in China ist eine Hybridisierung aus westlichem HM, chinesischen Lyrics und Gesang. Diese Akkulturation repräsentiert eine Mischung aus unterschiedlichen Kulturen, wodurch es nicht als ein authentisches kulturelles Produkt Chinas verkauft werden kann.

Die Erforschung der Vermittlung und Akkulturation von HM-Musik durch die Bedeutung für das Individuum kann einen wichtigen Beitrag zum Verständnis von kulturellen und sozialen Phänomenen im modernen China leisten. Die Entstehungszeit der Heavy Metal-Musik in China kann mit 1981 datiert werden. Die erste Kontaktaufnahme der chinesischen HM-Musiker und Rezipienten mit dem westlichen HM erfolgte intergenerational durch Familienmitglieder, die sich über einen kurzen oder langen Zeitraum hinweg im Ausland aufhielten und ihren Angehörigen kopierte Kassetten nach China schickten oder mitbrachten. Die Etablierung der Szene erfolgte nach dem Konzept der *rock mythology*, dem Inbegriff von Freiheit, Maskulinität und Macht. Mit diesem Begriff wurden Gegenaktionen (*counter-actions*) der HM-Musiker und Rezipienten assoziiert, welcher ihnen auch neue Gefühls- und Lebenswelten bot.

Diese vorliegende Studie, welche sich im Bereich der Kultur- und Sozialanthropologie bewegt, hatte zum Ziel, die Übertragungswege und die Akkulturationsformen von HM mithilfe des narrativ-biografischen Interviews zu rekonstruieren. Dadurch sollte einerseits eine von Ausländern unabhängige Verbreitung der HM-Musik in China vor 1989 aufgezeigt und andererseits durch Selbst- und Fremdpositionierungen der damaligen Akteure das Schaffen einer neuen Kultur rekonstruiert werden. Zu diesem Zweck wurden 19 HM-Musiker und Rezipienten (11 Rezipienten und 8 HM-Musiker) in Beijing und in Österreich interviewt.

Die Auswertung erfolgte durch eine qualitative Inhaltsanalyse und lieferte folgende Ergebnisse: Die wichtigste Erkenntnis ist, dass HM intergenerational durch kopierte Musikkassetten übermittelt wurde. Die Aneignung der HM-Musik erfolgte in Form einer Hybridisierung aus westlichen Musikelementen und chinesischen Gesang und Lyrics. Die Bedeutung, die der Musik zugeordnet wird, ist eng mit den soziokulturellen Umständen in den 1980er-Jahren verbunden, welche im Allgemeinen mit Authentizität und Maskulinität beschrieben wird. Die Befragten stellen ihre

narrative Identität als subversiv und *counter-active* dar. Diese können sie mit dem transgressiven Charakter der HM-Musik ausdrücken und sich somit von der dominanten Popkultur als ein autopoietisches System abgrenzen. Die damaligen Akteure nahmen in ihren Lebensgeschichten eine Positionierung im transnationalen Feld der HM-Musik ein, welche durch Glokalität geprägt war.

Zusammenfassend konnten in dieser vorliegenden Studie wertvolle Erkenntnisse über die Entstehung der HM-Musik in China gewonnen werden, wodurch ein wichtiger Beitrag zur Erweiterung des Forschungsstandes geleistet wurde. Aufgrund des breiten Spektrums an Darstellungsmustern ist die Differenzierung zwischen Rockmusik und HM teilweise unmöglich. Aus der heutigen Perspektive ist in den Lebensgeschichten der HM-Musiker die Entwicklung der HM-Musik im Ausland nicht wichtig, wodurch auch Genredifferenzierungen nicht unternommen werden. Die Authentizität ist das wichtigste Identifikationsmerkmal dieser Musik und der Musiker, wodurch sie sich den Prinzipien des globalen HM anschließen.

## 6.4. Curriculum vitae

### Sabine Glatz

- 1999 – 2004: Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, Schwerpunkt: Wirtschaft und Tourismus
- Okt. 2007 – Sept. 2011: Bakkalaureatsstudium Sinologie
- Aug. 2010 – Jul. 2011: Studium an der Nanjing University of Traditional Chinese Medicine, Schwerpunkt: Akupunktur, Stipendium der chinesischen Botschaft und Zuschuss der Studienbeihilfenbehörde
- seit Okt. 2011: Masterstudium Sinologie
- Aug. 2013 – Sept. 2013: Forschungsaufenthalt im Rahmen der Masterarbeit in China; KWA-Programm der Universität Wien